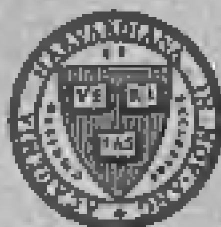


Blätter für Haus- und Kirchenmusik

Ernst Rabich



Printed in Germany.

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter-Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

—— Neunter Jahrgang ——

1904/05.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler


HARVARD COLLEGE
DEC 28 1926
LIBRARY

Inhalt.

A. Biographien, Abhandlungen.

B. Lose Blätter.

C. Monatliche Rundschau.

D. Kleine Nachrichten.

E. Besprechungen neuer Werke.

F. Musikbeilagen.

G. Bilder.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1. Ausgegeben am 7. Oktober 1904.

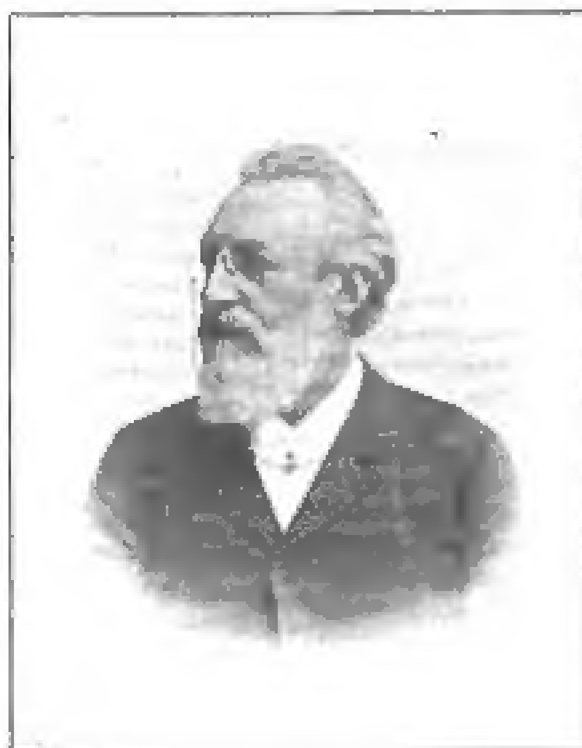
Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Arnold Krug.

Von **Max Puttmann.**

Welchen Standpunkt, sei es als Musiker, Dilettant oder Laie, man auch der Entwicklung der musikalischen Kunst seit Berlioz und Liszt gegenüber einnehmen mag, und so sehr man auch geneigt ist, *Kretschmar* beizupflichten, wenn er in Bezug auf die Programmusik sagt: »Mag sie noch so oft Fiasko machen; ihr Prinzip wird nicht aussterben, — schon heute liebt das Publikum einen poetischen Anhalt für die symphonischen Gebilde und unter den Komponisten hat das Programm mehr Anhänger, als sich öffentlich dazu bekennen«, soviel ist jedoch sicher, daß neben dieser Richtung in der Tonkunst auch diejenige stets einen breiten Platz einnehmen wird, welcher die Werke unserer Klassiker und ihrer unmittelbaren Nachfolger angehören, und daß die Komponisten dieser Richtung stets in gleicher Weise berufen sein werden, einen Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, wie diejenigen der erstwähnten. Erst kürzlich feierte die musikalische Welt einen Meister, anläßlich des achtzigsten Geburtstages desselben, der, das klassische Schönheitsideal hochhaltend, die überlieferten Gesetze des Formellen nicht als eine lästige Schranke des künstlerischen Schaffens empfindet, und in dessen Werken Form und Inhalt nicht im Widerspruch stehen, sondern sich gegenseitig auf das glücklichste entsprechen; und heute gilt es, den freundlichen Leser mit einem schaffenden Künstler näher bekannt zu machen, der ebenfalls mit aufrichtiger Verehrung und Bewunderung aufschaut zu den Klassikern unserer Kunst und, ausgerüstet mit einem gediegenen Können und gebildet durch das Studium der Werke eines Haydn,



Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, ebenfalls Werke schafft, die uns in ihm einen echten, rechten Priester der heiligen Tonkunst erkennen lassen. Dieser Künstler ist *Arnold Krug*.

Zu Hamburg, der stolzen Hansastadt, die nicht nur Merkur, sondern auch Apoll stets in Ehren gehalten hat (bildet doch, um nur eines anzuführen, die Eröffnung der Hamburger Oper im Jahre 1678 einen Markstein in der Geschichte deutscher Tonkunst), erblickte *Arnold Krug* als der Sohn des rühmlichst bekannten Musikpädagogen und beliebten Klavierkomponisten *Dietrich Krug* am 16. Oktober 1849 das Licht der Welt. Er erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater. Diesem konnte bei seinem pädagogischen Scharfblick das hervorragende Talent seines Sohnes nicht lange verborgen bleiben, denn *Arnold* überwandt alle technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und fing mit acht Jahren bereits an, seine eigenen Gedanken zu Papier zu bringen, und so war denn *Dietrich Krug* darauf bedacht, seinem Sohne eine gründliche musikalische Ausbildung zu teil werden zu lassen. Zu diesem Zwecke brachte der Vater seinen *Arnold* im Jahre 1861 zu *Cornelius Gurlitt*, dem berühmten Altonaer Theoretiker, Komponisten und Orgelmeister. Dieser nahm sich unseres *Arnold Krug* auf das liebevollste an, und schon nach zwei Jahren erfreute der ebenso fleißige und strebsame wie talentvolle Knabe seinen Vater durch die gelungene Komposition eines Requiems, dem alsbald auch eine Sinfonie folgte. Es zeugt von hohem künstlerischen Ernste und vieler Einsicht, daß weder der Vater, noch später der Sohn sich zur Veröffentlichung dieser Erstlingswerke bewegen ließen.

Im Jahre 1868 ging *Krug* nach Leipzig, um das dortige Konservatorium zu besuchen, und fand hier in *Karl Reinecke*, dessen künstlerischen Ideale auch alsbald die seinen wurden, einen ausgezeichneten Lehrer der musikalischen Setzkunst, so daß er sich bereits ein Jahr später um das Stipendium der Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M. mit Erfolg bewerben konnte. Letztere ist ein aus den Überschüssen des vom Frankfurter »Liederkranz« 1838 veranstalteten Musikfestes gebildeter Fonds, dessen Zinsen auf je vier Jahre an junge Komponisten vergeben werden. Der Bestimmung der Verwaltung der Mozart-Stiftung gemäß, setzte *Krug*, der sich in dem glücklichen Besitze des 1800 Mark betragenden Stipendiums als reiner Krösus dünkte, seine Studien bei *Reinecke* fort und ging dann nach Berlin, um daselbst noch einen Kursus bei *Friedrich Kiel* zu absolvieren und zu gleicher Zeit auch den Klavierunterricht des damals in hohem Ansehen stehenden Klavierpädagogen am Sternschen Konservatorium und auch als Komponist nicht unbekannten *Eduard Franck* zu genießen. Im Jahre 1872 trat auch *Krug* in das Lehrerkollegium des Sternschen Konservatoriums ein, dem er bis zum Jahre 1877 angehörte. In dem letztgenannten Jahre erlangte er den von *Meyerbeer* gestifteten großen Preis für Komponisten, und ausgerüstet mit den nötigen pekuniären Mitteln, unternahm er eine größere Reise nach Italien. In Rom wurde ihm die seltene Auszeichnung zu teil, von der dortigen Akademie den Professortitel zu erhalten. Auf der Rückreise in die deutsche Heimat verweilte er einige Zeit in Frankreich, in Österreich und der Schweiz, um nicht nur Land und Leute, sondern vor allen Dingen auch die Art der öffentlichen und privaten Musikpflege in jenen Ländern kennen zu lernen, und erwählte endlich seine Vaterstadt zu seinem dauernden Domizil.

In Hamburg wirkt *Arnold Krug* als geschätzter Pädagoge und Dirigent. Im Jahre 1885 trat er in das Lehrerkollegium des Hamburger Konservatoriums ein und übernahm auch bald darauf als Nachfolger *John Böies* die Direktion der Altonaer Singakademie. Letztere ist kürzlich auf *Felix Woyrsch* übergegangen, während *Krug* an der Spitze der Hamburger Liedertafel diesen Männergesangverein zu einem der ersten Norddeutschlands gemacht hat. Seine herzgewinnende Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit, seine Art, die unter seinem Zepter Stehenden zu belehren und anzuregen machen *Arnold Krug* zu einem hervorragenden Dirigenten großer Massen, als welcher er bei Musikfesten und großen Aufführungen von Männergesangvereinen manchen Triumph gefeiert hat.

Aber nicht nur als Dirigent beweist *Krug* seine Vorliebe für den deutschen Männergesang, sondern auch als Komponist, und wir wollen daher, im Begriff, uns einer kurzen Besprechung seiner Kompositionstätigkeit zuzuwenden, zunächst einen Blick auf das werfen, was er für Männerchor und des weiteren für gemischten Chor geschaffen hat.

In seinem Normannenzug, Opus 11, für Männerchor und Orchester, in dem Cyklus von Männerchören mit Orchester: »Fahrende Leute«, Opus 37, in den als 24. Werk erschienenen drei Liedern für Männerstimmen nach Dichtungen Baumbachs, nicht minder auch in dem 130. Psalm für fünfstimmigen Chor à capella, in dem Opus 15: »Der Abend« (Text von *Felix Dahn*) für gemischten Chor und Orchester, in dem für die gleiche Besetzung geschriebenen 26. Werk: »An die Hoffnung«, in den fünf Gesängen für gemischten Chor, Opus 28, in dem Cyklus: »Aus verwehten Blättern«, sowie endlich auch in allen anderen seiner Chorwerke tritt uns *Krug* als ein mit heiligem Ernst schaffender Meister entgegen. Vortrefflich ist seine Behandlung der Singstimmen, der harmonische Satz ist klar und verständlich und dabei nichts weniger als monoton und frei von Gemeinplätzen. Dabei weiß sich *Krug* auf das engste dem Inhalte der von ihm vertonten Gedichte anzuschmiegen und die von ihm gewählten Stoffe aufs glücklichste musikalisch zu illustrieren, wozu eine geschickte Instrumentation nicht unwesentlich beiträgt. Von seinen größeren Chorwerken sei zunächst noch des »Sigurd« gedacht, Text von *Theodor Souchay* nach Geibels »König Sigurds Brautfahrt«,

Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen.

I.

christliche Kirche von Anfang an eine ihr eigentümliche Musik gehabt habe, oder ob letztere auf den jüdischen Kultusgesang zurückzuführen sei, oder aber ob man die christliche Musik infolge des Einflusses der griechischen Kultur als aus der antiken Musik hervorgegangen anzusehen habe, ist eine Frage, über welche bis heute eine Einigung nicht erzielt ist, und auf welche einmal näher einzugehen nicht ohne Interesse sein dürfte.

Es galt lange Zeit als ausgemacht, daß der frühchristliche gottesdienstliche Gesang aus der Musik der alten Griechen ausgebildet sei, durch deren überwiegenden Einfluß selbst der jüdische Kultusgesang während der letzten vorchristlichen Jahrhunderte, in denen die ganze gebildete Welt des Altertums sozusagen nur noch im griechischen Sinne musiziert habe, seine Eigenart verloren haben müsse. Es hängt diese Auffassung mit der Überschätzung der griechischen Musik als Kunst zusammen. Letzterer trat schon *Friedrich Wilh. Marpurg* in seiner „Kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik" (Berlin 1759) entgegen und ihm folgte mit noch größerer Entschiedenheit *Kiesewetter* in der Einleitung zu seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" (Leipzig 1834).

Daß der Gesang bei dem für alles Schöne empfänglichen griechischen Volke eine eifrige Pflege und eine verhältnismäßig hohe Ausbildung erfahren habe, ist ja ohne allen Zweifel. Musikalische Rezitation erscheint schon beim Epos der Griechen als wesentlich und ihre Lyrik dürfen wir uns überhaupt nur als eine gesungene, als einen mit der Lyra begleiteten Gesang vorstellen, indem sie erst durch den Rhythmus ihre rechte Bedeutung erhalten und wir uns erst unter der Vorstellung des Gesanges von der Kraft und Anmut der griechischen Muse der Alten einen Begriff machen können. Daß die griechische Lyrik in den Gesängen des um 500 v. Chr. geborenen *Pindar* (von *Quintilian* „princeps lyricorum" genannt), dessen Siegesgesänge zum Preise der Sieger in den griechischen Wettkämpfen zu den schönsten Beispielen des klassischen Altertums gehören, ihren Höhepunkt erreichte, sei beiläufig erwähnt. Auch der Hymnengesang zum Preise der Götter, zuerst fast ganz episch, bildete sich später immer mehr zur lyrischen Weise heraus.

Aber bei aller Hervorhebung der natürlichen Begabung und des nicht allein bei einzelnen Bevorzugten, sondern bei der Gesamtheit des griechischen Volkes vorherrschenden Gefühls für alles Schöne unterliegt es heute doch keinem Zweifel mehr, daß die Griechen es zu wahrhaft musikalischer Kunst auszugestalten nicht vermochten, geschweige denn imstande waren, die Musik zu einer Kulturmacht von universellem Einfluß zu erheben, und jene Anschauung, daß selbst der jüdische Kultusgesang durch den Einfluß der griechischen Kunst seine Eigenart im Laufe der Zeit eingebüßt habe und der frühchristliche gottesdienstliche Gesang daher nur aus der griechischen Musik ausgebildet sein könne, erscheint uns als eine *Hypothese*, welche man um so mehr aufzustellen sich berechtigt fühlte, als man überhaupt der griechischen Kultur und Musik einen entscheidenden Einfluß auf die nachchristliche Kulturentwicklung bewahren zu müssen glaubte.

Selbst rein musikalisch betrachtet, litt die Tonkunst der alten Griechen, so scharfsinnig und kunstvoll ausgebildet ihre Musiktheorie auch war, an einem wesentlichen Mangel, nämlich an dem der Harmonie, d. h. der Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingender Stimmen; denn was die Griechen Harmonie nannten, ist nicht mehr als eine geordnete Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, eine geordnete Aufeinanderfolge, d. i. Melodie. Sie kannten daher im wesentlichen auch nur den einstimmigen Gesang und dessen Begleitung durch die Oktave, und auch der Chor im griechischen Drama, der idealische Stellvertreter der Zuschauer, so bedeutsam sein Auftreten auch war (Strophe, Antistrophe, Epodos), ist darüber nicht hinausgekommen. Es fehlte mit der Harmonie den Griechen die Fähigkeit, die Musik in ihrem innersten Wesen zu erfassen und weiterzuführen. „Die altgriechische Musik", sagt daher *Ambros* (Gesch. d. M. I, S. [illegible]) nicht unrichtig, „starb in ihrer Kindheit, ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig zur Reife zu gelangen." Dazu zu gelangen wurde ihr indes noch durch einen anderen Umstand unmöglich, den *Brendel* in seiner „Geschichte der Musik" (S. 4) besonders hervorhebt, indem er bei aller Anerkennung der glücklichen Begabung der Griechen zugleich betont, daß die Musik bei ihnen, deren Sinn mehr nach außen gewendet, bei denen das Plastische vorherrschend war, sich in einem Boden befand, der überhaupt nicht für sie der geeignete war. „Die Tonkunst", sagt *Brendel*, „ist die Kunst des Gemüts, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; diese innere Welt ist aber erst durch das Christentum erschlossen worden." Und so mußte denn auch bei den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen bei den ersten Äußerungen einer veränderten Gemüts- und Geistesrichtung, welche die neue Weltanschauung mit sich brachte, eine ihrem Wesen nach *andere* Musik [illegible] Geist altgriechischer oder griechisch-[illegible] Musik konnte in die Gesänge der Christen nicht übergehen.

Daß freilich bei den heidenchristlichen Gemeinden in Kleinasien und Griechenland, [illegible] christliche Musik ausgebildet war, griechische Elemente zu kirchlichen Gesängen benutzt sein mögen, soll von uns um so weniger

bestritten werden, als wir uns die klassische d. h. griechisch-römische Kultur des Heidentums nicht allein im Gegensatz zu der neuen christlichen Weltanschauung, sondern unter gewissen Verhältnissen und Bedingungen mit ihren Bildungsmitteln auch als Vorbild für die christliche Kirche denken, wenn wir auch weit davon entfernt sind, der altklassischen Kultur einen direkten und tieferen Einfluß auf die durch die völlig veränderte Weltanschauung des Christentums hervorgerufene Kulturentwicklung zuzugestehen und daher auch die bloße und prinzipielle Zurückführung der frühchristlichen Musik auf die antike zuzuschreiben. Aus jener Benutzung griechischer Tonweisen zu christlichen Gesängen würde jedenfalls noch nicht folgen, daß der Geist der antiken Musik in die christlichen Gesänge übergegangen sei; vielmehr könnte man meinen, daß die von den heidenchristlichen Gemeinden beibehaltenen resp. verwerteten Melodien durch den Geist des Christentums verklärt worden und sehr bald einen spezifisch christlichen Charakter annahmen. Als Parallele hierzu möchten wir anführen, daß die von *Luther* zum großen Teil aus dem weltlichen deutschen Volksgesange geschöpften Singweisen der evangelischen Kirche, nachdem sie ihres ursprünglichen Textes entkleidet, mit geistlichen Texten in die Kirche eingeführt waren, sehr schnell allen weltlichen Charakter verloren und zu trefflichen, noch heute gesungenen Kirchenmelodien wurden.

Im allgemeinen möchten wir daher mit *Joh. E. Häuser* (Geschichte des christlichen insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, 1834) annehmen, daß sich über dem Untergange des griechischen und römischen Heidentums auch Überbleibsel der alten Musik in die religiösen Versammlungen der Christen flüchteten und so durch dieselben in ihren gottesdienstlichen Gesängen erhalten wurden. Besonders aber dürfte die Art der Gemeindebildung, wie sie sich in den ersten Zeiten des Christentums vollzog, in dieser ganzen Frage nicht zu übersehen sein. So wissen wir, daß die erste heidenchristliche Gemeinde zu Antiochia, der durch Künste und Wissenschaften ausgezeichneten Hauptstadt des asiatischen römischen Reiches, entstand (s. Apostelgeschichte [illegible]), wo den Griechen zuerst das Evangelium gepredigt wurde und in der Zeit als die Mutterkirche unter den Heiden des Christentums einen höchst wichtigen Platz für seine weitere Entwicklung erhielt. Wir wissen aber auch, daß in Antiochia der gottesdienstliche Gesang schon sehr früh gepflegt wurde und daß hier in der Folge *Ignatius* ([illegible] n. Chr.) den Kirchengesang besonders als Wechselgesang ausbildete. Wer möchte nun die Möglichkeit bestreiten, daß die ersten Heidenchristen von vornherein die ihnen von Jugend auf vertrauten Melodien zu christlichen Gesängen benutzt resp. umgestaltet haben können. Denn die oft ausgesprochene und auch von *F. A. T. Ahalkardt* in seinem übrigens sehr beherzigenswerten und auch nach der praktischen Seite hin verdienstlichen Buch „Die Kunst, insonderheit die Tonkunst als Dienerin im Heiligtum" (Leipzig [illegible], S. 15) repräsentierte Ansicht, daß die Musik bei den Griechen ausschließlich Sache der Gelehrten gewesen sei und daß sich dieselbe auf der Basis des griechischen Tonsystems und dessen trockenen mathematischen Gesetzen und Formeln überhaupt nicht zu einer lebensfähigen Kunst habe entwickeln können, halten wir nicht für richtig. Wir haben oben ausgeführt, daß die Griechen die Musik nicht zur Reife zu bringen vermochten, sind im übrigen aber der Überzeugung, daß die Musik bei ihnen nicht etwa nur den Gelehrten oder sonstigen berufsmäßigen Sängern, sondern auch dem Volke eigen war. Wenn übrigens *Ahalkardt* gleich nachher die Aufnahme griechischer Tonweisen in die Gesänge der ersten aus den Griechen bekehrten Christen zugibt, so war eine solche Aufnahme doch nur möglich, indem die griechischen Tonweisen im Munde jener Leute lebten.

Nimmt man zu unserer obigen Darlegung noch hinzu, daß selbst später noch, nachdem der morgenländische Gesang schon ins Abendland übergegangen war, *Ambrosius von Mailand* († 397 n. Chr.) bei seiner musikalischen Reform nicht nur auf die griechische Tonleiter zurückgriff, indem er vier Tonreihen, die sogenannten vier authentischen Kirchentöne, zum kirchlichen Gebrauch auswählte, sondern daß auch der Ambrosianische Gesang durch seine metrische Beschaffenheit auf den vorchristlichen Gesang zurückweist, indem die Dauer seiner Töne durch die metrischen Gesetze der antiken Dichtkunst bestimmt wurde, so wird man nicht umhin können, unserer Auffassung, daß von Anfang an Elemente der antiken Musik in den frühchristlichen gottesdienstlichen Gesang der heidenchristlichen Gemeinden aufgenommen wurden, beizutreten, womit unsere obige Behauptung, daß dieser Gesang dennoch von einem andern als dem antiken Geist erfüllt gewesen sei, keineswegs im Widerspruch steht. Man vergleiche in Betreff des Ambrosianischen Gesanges auch insonderheit die Einleitung der „Geschichte der Musik des [illegible] und [illegible] Jahrhunderts" von *Wilh. Langhans* in der [illegible] Bd. [illegible] S. [illegible] bietet. Dessen [illegible], nach welchem nämlich der Gesang der Dichtkunst völlig untergeordnet war und keine andere Rhythmik kannte, als die durch den Wechsel der langen und kurzen Silben bedingte. [illegible] Fügte auch die unter dem Namen des Ambrosius uns von der römischen Kirche überlieferten Hymnen, welche noch überdies dem frühchristlichen Entsagungs- und Vereinfachungsprinzip entsprechend und die Mannigfaltigkeit der altgriechischen Metrik verschmähend

fast durchgängig auf das jambische Metrum beschränkt sind, wie z. B. die in *Luthers* Bearbeitung mit dem Text »Nun komm der Heiden Heiland« auch in den protestantischen Kirchengesang aufgenommenen Hymne

»Veni redemptor gentium.«

Ein anderes, nach unserer Meinung viel direkteres, einflußreicheres Element erhielt der frühchristliche Gesang indes durch den jüdischen Kultusgesang. Daß derselbe in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten seine Eigenart verloren habe, bezeichneten wir oben bereits als eine Annahme, die zu erweisen schwerlich gelingen dürfte. Denn obwohl die Welteroberung *Alexanders des Großen* die verschiedensten Bildungselemente der alten Welt miteinander in Berührung setzte und griechische Kultur über die morgenländischen Küstenländer des Mittelmeeres verbreitete, obwohl auch das Judentum, insonderheit das außerpalästinensische, dieser Entwicklung sich nicht entziehen konnte, so bewahrten die Juden in religiöser Beziehung dennoch die von den Vätern ererbte Exklusivität, und auch die Juden in der Diaspora, wenngleich berührt von griechischer Gesittung, hielten an den väterlichen Satzungen fest und ehrten in der Hierarchie zu Jerusalem ihre oberste Behörde. Selbst der alexandrinische Jude *Philo* († 50 n. Chr.), der Hauptrepräsentant des jüdischen Hellenismus, wie er in Alexandria aufkam, bekämpfte, obwohl er das Geschichtliche im Judentum nur als symbolische Hülle allgemeiner Ideen betrachtete, dennoch in seinem Buche »de migratione Abrahami« jenen religionsphilosophischen Idealismus, der das Äußerliche in der Religion, den herrschenden Kultus, für überflüssig erklärte. Trotz aller sonstigen Einwirkung von außen hielt das Judentum von jeher an der Tradition fest, und wie der Tempelkultus, so blieb auch sicherlich der Kultusgesang bis zu den letzten Zeiten des palästinensischen Judentums von fremden Einflüssen unberührt.

(Schluß folgt.)

Der Querstand, das mi contra fa.

Von B. Widmann.

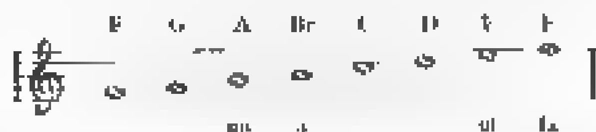
Die Berichterstatter der Konzerte neuerer Tonschöpfungen klagen allgemein über den großen Mangel an Wohlklang. Bei näherer Prüfung derselben mag sich zeigen, daß der betreffende Komponist Umgang von obigem Gegenstand der Tonsetzkunst genommen hat. Bei den alten Theoretikern finden sich oft ausführliche Artikel über dieses Problem, so auch in nachstehendem Werk: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefaßt. Erstes Kapitel De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung. Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von Joseph Riepel. Regensburg und Wien, im Emerich Felix Baders Buchladen. 1752. (groß Folio, 79 Seiten.)

Die Abhandlung des obigen Gegenstandes bildet den Schluß des Bandes. Die katechetische Darstellung von Lehrer und Schüler interessiert vielleicht den Leser mehr als ihr Inhalt.

Seite 69 wendet der »Discantista« ein:

»Haben die Alten von dem ♮ und ♭ nichts gewußt, so sind sie mit ihren albernen Gesängen heute zu bedauern. Übrigens gestehe ich, daß mir mein Herr schon längst das mi contra fa erkläret hat, allein ich weiß kein Wort mehr davon.«

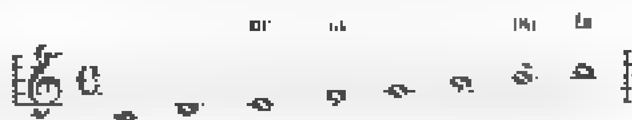
Praeceptor. So merke: 1. Innerhalb einer Oktav, wir sagen, von einem F zum andern F, oder von einem C bis zum andern C u. s. f. sind NB. insgemein allezeit zwei mi fa. 2. mi ist allezeit der untere halbe Ton, und fa der obere ganze Ton. 3. fa wird fa genennet in Ansehung des mi, gleich wie das mi seinen Namen hat in Ansehung des fa. Ich will zu größerer Erläuterung dessen eine Musikleiter zum Ex. in F aufsetzen:



Nun, von dem ersten F bis ins G ist ein (ganzer) Ton, vom G bis A abermal ein Ton, von A bis Bmoll nur ein halber Ton, von diesem Bmoll bis ins C wieder ein Ton, vom C bis D ein Ton, D bis E ein Ton, von E bis F abermal nur ein halber Ton.

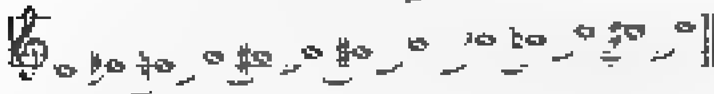
Disc. Auf solche Art wären nicht mehr als 6 ganze Töne?

Praec. Freilich nicht mehr. Ungeachtet man zugleich 8 verschiedene Klänge hört. Ich will die Leiter im Tone C herschreiben, sieh an:



Welche fünf ganze und die zwei halben just 6 ganze Töne ausmachen. Ich habe zuvor gesagt: NB. insgemein, denn es könnten auch mehr

ja gar zu halbe Töne innerhalb der Oktav zu stehen kommen, z. B.

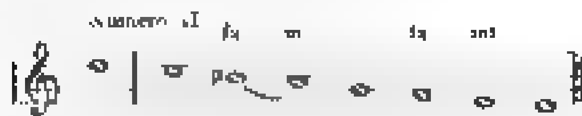


Disc. Es ist nicht wahr, sie machen doch nicht mehr denn ganze Töne aus. Allein dieses Exempel hätte ich meinem Herrn ganz anders solmisieren müssen.

Praec. Ich will aber auch NB. insgemein eine Leiter hersetzen mit der Terz minor, und das erste mi fa mit **, das andre mi fa aber mit †† anmerken.



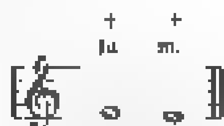
oder herab



woraus du schließen und dir für je und allezeit merken mußt, daß ein mi fa mit dem andern mi fa nicht gern einen Umgang zu machen pflege, sondern sie halten, ein jedes insbesondere, zusammen als wie die Hechelmacher. Zum Exempel fa mi hier bei Numero II



will mit dem zweiten fa mi nichts zu schaffen haben, nämlich mit diesem



Disc. Warum soll es nicht angehen, wenn ich das erste mi * zum zweiten fa † hinsetze, z. B.



Praec. Du hast Recht, ich bin wirklich falsch berichtet worden (a). Jedoch streitet das erste fa * mit dem zweiten mi †, z. B.



welches die falsche Quint genennet und im Grund-Contrapunkt (b) zu setzen verboten wird.

(a) Mithin ist das Sprichwort: mi contra fa est diabolus in musica nicht allgemein, sondern es trifft nur meistenteils zufälliger Weise zu.

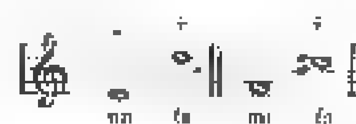
(b) Grund-Contrapunkt heißt hier erstlich eine Unterweisung, vermöge der man lernet zwei, drei, vier und mehrstimmige Sachen rein zu setzen. Zweitens eine Composition, die in Kirchen füglich ohne Orgel abgesungen werden kann.

Disc. Ich glaube es gern, denn ich kann diesen betrüglichen Sprung, wenn ich singe, selten auf einmal recht treffen.

Praec. Bei No. I kommen die zweierlei mi fa so zu stehen



Wenn diese nur so



verwechselt werden, so ist dieses



nämlich die übermäßige Quint schwerlich oder gar nicht zu singen.

Disc. Sie mag auch wohl recht barbarisch klingen.

Praec. Hingegen ist



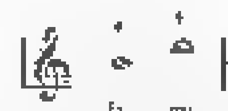
nämlich die gemeine Sept in Arien also fort gar wohl zu hören. Im Grundkontrapunkt aber wird eher ein Octav- als dieser Sept-Sprung zugelassen. Ich will doch bei einer anderen Gelegenheit mich bemühen darzutun, daß dem guten Sept-Sprung Unrecht geschehe. Daß bei Numero I aber noch ein böser Sprung (tritonus) verborgen stecke, wird im folgenden erhellen. Wir wollen zu dem Ende die Leiter in F vor uns nehmen



Nun dieses



ist, als die Sext minor, leicht zu singen, folglich im Grund-Contrapunkt solche erlaubt. Hingegen ist das



als eine in drei ganzen Tönen (c) bestehende und sogenannte Große Quart schwer zu singen und folglich im Contrapunkt verboten. Welches

(c) Deswegen tritonus genannt. Ich sage, diese Materie ist zwar nicht in dieses Capitel gehörig, wird dem Incipienten gar dunkel, viel zu künstlich vorkommen; allein in dem zweiten Capitel soll eine deutlichere und ausgedehntere Art eingebracht werden.

sammentliche von allen übrigen Tonleitern zu verstehen ist, z. Ex. in D mit d Terzmajor

Diese große Quart nun ist sowohl herab als hinauf verboten, e. z. Ex.

Disc. Jetzt erinnere ich mich, mein Herr heißt diesen Tritonus einen musikalischen Kalipuzli.

Praec. Er ist auch nichts nütze, wenn schon der Mittelraum ausgefüllet wird, z. E.

Disc. Du hättest mir ja das Ding auf einmal sagen können; jetzt verstehe ich erst, warum das obige Exempel mit Choralnoten nicht gut lauten kann, absonderlich wenn es zu geschwind gesungen wird, weil nämlich ein mi contra fa drin stecket.*)

Nun folgen viele Beispiele aus Choral- und Figuralmusik, um dem Schüler die gute oder schlechte Wirkung des mi contra fa zu veranschaulichen, deren Wiedergabe diesen Artikel zu sehr ausdehnen würde. Dem Sachverständigen kann es wohl nicht entgehen, zu erkennen, daß durch genaue Beobachtung der Gesetze des Q u e r s t a n d e s der Wohlklang wesentlich gefördert werden könne.

*) Daher wäre für Anfänger das Sprichwort … viel deutlicher: fa contra mi, mi contra fa, est diabolus in musica.

Methodischer Gesangsunterricht in Mittel- und Volksschulen.

Von Dr. **Edgar Istel** (München).

In einer Zeit wie der unseren, da der Gegensatz zwischen Kunst- und Volksmusik fast unüberbrückbar zu werden droht, da einerseits die Kunstmusik und ihre berufsmäßige Ausübung eine Neigung zur Monopolisierung des öffentlichen Musikbetriebs, dann die kompositorische Technik einen immer größeren Hang zur komplizierten, selbst den einfachsten Gedanken gewissermaßen raffiniert behandelnden Ausdrucksweise zeigt, andererseits aber die letzten spärlichen Reste der Volksmusik auszusterben oder durch die schlechtesten Surrogate allerneuester Schlager großstädtischer Abkunft verdrängt zu werden in Gefahr sind, — in einer solchen Zeit, meine ich, sind alle Bestrebungen, die auf eine Sanierung unseres Musiklebens hinzielen, mit Freuden zu begrüßen. Daß aber als gesunde Grundlage der Musik nicht die Beherrschung eines Instruments, die erst in zweiter Linie bei vorgerückterem Verständnis einzutreten hat, sondern einzig der Gesang als unmittelbarer Gefühlsausdruck des naiven Menschen in Betracht kommen kann, darüber dürfte unter Einsichtsvollen kein Zweifel herrschen. Während nun der einzelne beim Singen mehr oder minder der Begleitung durch ein Instrument nicht gut auf die Dauer entraten wird können, dadurch auch wieder natürlich in eine gewisse Abhängigkeit von der Kunstmusik gerät, ist eine gesellige Vereinigung sangesfreudiger Menschen in der glücklichen Lage — ohne Zuhilfenahme von Instrumenten und damit auch ohne räumliche Beschränkung — ein wohlabgerundetes, in sich selbst seine harmonische Grundlage findendes volksmäßiges Tonstück zu befriedigendem und erfreuendem Vortrag zu bringen.

Die sogenannten höheren, richtiger ausgedrückt: bemittelteren Stände vermögen allerdings durch privaten Unterricht auf einem Instrument die Möglichkeit der späteren gesanglichen Mitwirkung in irgend einem Chorvereine ihren Kindern erheblich zu erleichtern, die Nachkommenschaft minderbemittelter Eltern sieht sich hingegen auf jenen dann noch kärglichen Teil musikalischer Ausbildung, den der Staat stets etwas stiefmütterlich in seinen Instituten behandelt hat, angewiesen. Wie dürftig dieser Unterricht nun nach Umfang und Methode meist — selbst auf wohldotierten Gymnasien — auszufallen pflegt, weiß jeder wohl aus seiner eigenen Schulzeit aus Erfahrung, glücklich, wenn überhaupt eine geeignete pädagogische Kraft vorhanden war, die die öden, Lehrern und Schülern oft zur Qual werdenden Stunden ein wenig zu beleben wußte. Denn meist wird der Gesangunterricht an irgend einen nicht gerade gänzlich unmusikalischen Lehrer als höchst unwillkommene Dreingabe sozusagen im Nebenamt übergeben. Dann pflegt der Studiengang in der Weise zu verlaufen, daß der betreffende Lehrer seinen Schülern eine Melodie solange auf dem Instrument, meist der noch dazu mit zweifelhafter Reinheit intonierenden, nur leicht verstimmbaren Geige vorspielt, bis sie selbst von den unmusikalischsten Zöglingen einigermaßen nachgeplärrt werden kann, so daß man sich wohl bei eventuellen Prüfungen und Schlußfeierlichkeiten mit einigem Anstand sich hören lassen mag. Hat dann das betreffende Lied seine Schuldigkeit getan, so beginnt die gleiche Quälerei mit einer neuen Melodie, und so geht diese Papageienmethode ins Unendliche fort, ohne daß der Schüler irgend einen bleibenden Nutzen davonträgt; denn die nur eingelernten Melodien schwinden rasch aus dem Gedächtnis, und jeder fernere Versuch, sie sich wieder zu eigen zu machen oder gar neue Lieder selbsttätig zu erlernen, muß mangels der elementarsten Kenntnisse sofort kläglich scheitern.

Die einzige Möglichkeit, diesem Übelstande zu steuern und eine gesunde, das ganze Leben bereichernde und verschönernde Musikübung zu sichern, bietet ein methodischer, nicht allein auf das Gehör, sondern auch auf die elementare musikalische Theorie, vor allem auf Notenlesen und Intervallehre begründeter Unterricht. Daß

dieser, schon im zartesten Alter beginnen, sich von allem Abstrakten, Doktrinären fernhalten und die unmittelbare Anschauung zum einzigen Ausgangspunkt nehmen muß, ist eine unbestreitbare Forderung pädagogischer Erfahrung, die aber nichtsdestoweniger in den allerseltensten Fällen erfüllt zu werden pflegt. Eine ausgezeichnete Richtschnur für eine solche durchaus anschauliche, stets nur Schritt für Schritt gemäß der Fassungskraft des Kindes fortschreitende und doch überraschend weitführende und zu einem schönen Ziele gelangende Methode bietet ein treffliches Büchlein, das soeben ein alterfahrener Praktiker auf Grund seiner jahrzehntelangen Tätigkeit auf diesem Gebiete erscheinen ließ.¹)

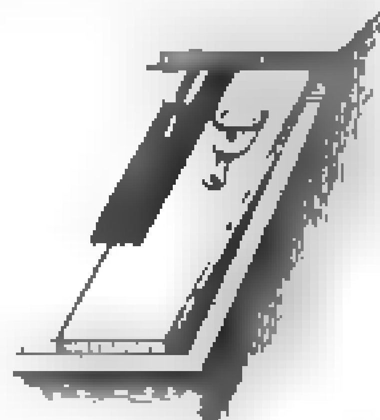
Lehr teilt den Unterrichtsstoff — das Minimum von nur einer Singstunde wöchentlich vorausgesetzt — in 8 Schuljahre oder Stufen der Ausbildung ein. Im ersten Jahre wird mit sachgemäßer Einwirkung auf Haltung des Körpers und Stellung des Mundes begonnen. Singversuche zur Weckung des musikalischen Gehörs und des rhythmischen Gefühls werden angeschlossen, schließlich die ersten fünf Tonstufen der C-dur-Leiter aus einem geeigneten Volkslied abgeleitet und durch Bezifferung auch außer der Reihe sie zu treffen gelehrt. Das zweite Schuljahr setzt dies bis zur Gewinnung der Oktave fort unter Einführung des Fünfliniensystems und der elementarsten rhythmischen Begriffe. Erst im dritten Jahre werden dann statt der Ziffern die Namen der Töne (Buchstaben und Solmisationssilben) eingeführt, der Tonumfang nach oben und unten erweitert, Atmungsübungen angefügt, in der elementaren Rhythmik weitergeschritten, ja sogar schon zwei- und dreistimmige Zusammenklänge mit Terz und Quinte bezw. Quarte und Sexte zu üben begonnen. Von größter Wichtigkeit ist sodann der vierte Jahrgang, der den früheren Stoff übersichtlich zusammenfaßt, die Tonart C-dur zu sicherem Bewußtsein bringt und sodann zu G-dur übergeht. Nebenher läuft stets ein zielbewußtes allmähliches Weiterschreiten in elementaren theoretischen Kenntnissen. All dies wird im fünften und sechsten Jahrgang entsprechend mit F-dur, D-dur und B-dur, im siebenten mit A-dur und Es-dur fortgesetzt, wobei schon leichte Volksweisen (vom fünften Schuljahr) zweistimmig und vom 6. Jahre ab dreistimmig gesungen werden unter Hinweis auf die möglichen Dreiklänge — dies alles noch in Dur. Erst im letzten (achten) Jahre wird sehr vorsichtig — dem Lehrer werden zwei Möglichkeiten geboten, deren zweite (Ableitung von dem Choral »Jesu meine Freude«) mir als die anschaulichere erscheint — die Molltonart eingeführt, in C, G, D, A, E und H geübt und zum Schluß gar 4stimmiger Gesang versucht.

Aus diesem kurzen Überblick schon wird man entnehmen können, wie streng methodisch und schrittweise *Lehr* vorgeht, und daß hierbei alles auf Anschauung und dem lebendigen Volkslied, nicht auf Abstraktion basiert, ist ein nicht hoch genug einzuschätzender Vorzug seines Systems. In dem Streben nach einem Lehrmittel, das möglichst alles versinnlicht zur Anschauung bringt, hat nun *Lehr* ein Instrument konstruiert, das er »Wand- und Tischharmonium« nennt.²) Besser als durch alle Beschreibungen orientiert man sich wohl über die treffliche Wirksamkeit dieses Instruments durch die beigefügten Abbildungen. Die Schüler hören und sehen zugleich jeden Ton, dessen Notenbild und (sehr wichtig



Fig. 1. Lehrs Wand- und Tischharmonium. Im Schulgebrauch an der Wand.

zum späteren Selbststudium und als Vorbereitung zum Klavierunterricht) Klaviaturlage unmittelbar anschaulich gemacht und dessen Abstand in Ganz- und Halbtönen von seinen Nachbarn stets klar ersichtlich ist. (Fig. 1.)


Fig. 2. Tasten mit Knopfgabel und aufgesetztem Knopf.

Aufsetzbare Ziffern bezw. Buchstaben sowie — zur Veranschaulichung der Oktaven — farbige Knöpfe erleichtern das Einprägen außerordentlich. (Fig. 2 u. 3.) Schließlich und dies ist in kleinen Ortschaften zum Gebrauch

¹) *Franz Lehr*, Lehrgang im Notensingen für Volksschulen und höhere Lehranstalten sowie zum Selbstunterricht. A. Ausgabe für Lehrer und Eltern, enthaltend methodische Anleitung und zahlreiche Notenbeispiele. B. Vier Schülerhefte. Leipzig, R. Vogtländers Verlag. (Dem Leipziger Thomaskantor Prof. G. Schreck gewidmet.) Der Lehrgang trägt in seinem Choralmaterial sowohl den protestantischen wie den katholischen Bedürfnissen Rechnung.

²) Ebenfalls durch Vogtländer zu beziehen.

bei Festlichkeiten eine angenehme Beigabe — läßt sich das Instrument auch auf dem Tische leicht aufstellen und so als Begleitinstrument verwenden (Fig. 4.) Ich habe selbst in München ein Instrument eingehend geprüft und in jeder Beziehung praktisch gefunden.

Nachdem ich so alle Vorzüge erörtert habe, möchte ich auch noch einige kleine Verbesserungen des Lehrgangs, nicht des Instruments — das ich für ganz vollkommen erachte, vorschlagen. Mir scheint, als ob man gerade bei der so durchaus anschaulichen Methode *Lebers* auch in einigen Kleinigkeiten dadurch noch anschaulicher werden könnte, daß man — kurz und ohne doktrinär zu werden — auf die historische Entstehung mancher Eigentümlichkeit hinweist. So wäre es wohl sogar sehr lustig für die Schüler, statt des abstrakt hingestellten Violinschlüssels, dessen Entstehung aus dem

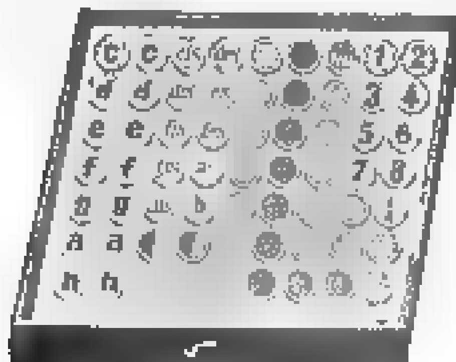


Fig. 3. Die angewandten Knöpfe.

gotischen Buchstaben G, statt der einfachen Einführung von ♮ und ♭ ihre Entstehung aus dem runden und eckigen b (b quadratum und rotundum) zu zeigen, wodurch die zunächst befremdende Einführung des Buchstabens h (entstanden aus der Ähnlichkeit des Zeichen ♮ mit dem Buchstaben) ebenfalls sofort geklärt wäre. Auch das $^{4}/_{4}$ Zeichen C wäre ähnlich entwicklungsgeschichtlich zu erläutern. Endlich scheint mir eine exakte und anschauliche Erklärung des Dissonanzbegriffs und der »Auflösung« auch hier am Platze, und die vielleicht anhangsweise Ergänzung durch elementare Darstellung des Periodenbaues sehr erwünscht, damit der Schüler auch in dieser Hinsicht ein wenig musikalisch denken zu lernen sich gewöhne. Vielleicht entschließt sich der Verfasser auch noch dazu, die freilich dem kindlichen Verständnis sehr schwer erschließende Molltonleiter ebenfalls auf historischem Wege einzuführen, indem die Möglichkeit, Tonleitern von jedem beliebigen Tone der diatonischen Skala aus zu bilden, gezeigt und schließlich von all diesen — ja in den »Kirchentönen« tatsächlich gebrauchten — Möglichkeiten nur die eine jetzt als Moll bezeichnete ergriffen und durch Projektion auf die anderen Tonstufen gleich der Durtonleiter durchgeführt wird. Eine etwas wirksamere Satzweise der mehrstimmigen, namentlich der dreistimmigen Lieder, dürfte dem trefflichen Lehrgang

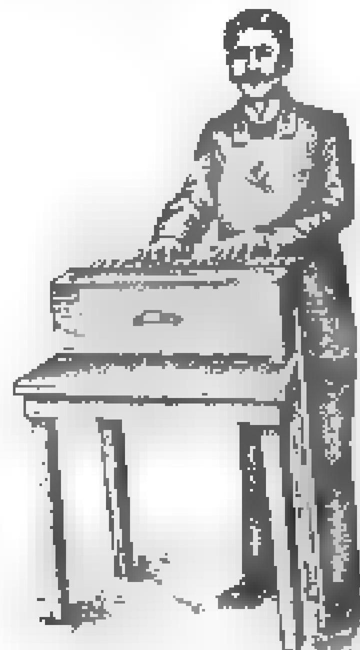


Fig. 4. Lebers Wand- und Tischharmonium. Gebrauch auf dem Tisch.

wohl auch nur zum Vorteil gereichen, namentlich wäre der Gebrauch des Quartsextakkordes etwas einzuschränken.

Doch alle diese kleinen Ausstellungen, die zum Teil eben nur meiner subjektiven Anschauung entsprangen, bedeuten wenig gegenüber der Tatsache, daß hier nun endlich ein wirklich gediegenes Mittel zum methodischen Musikunterricht dargeboten wird. Wenn die Jugend auf solch einer soliden Grundlage ihr Musikempfinden wird bilden können, so steht zu hoffen, daß eine neue, schöne Blüte des Volksgesangs in Kirche und Haus, bei der Arbeit und im Vereine, im Konzertsaal und nicht zum mindesten wohl auch im deutschen Heere erstehen wird. Frohe Menschen werden so in allen Lebenslagen geschaffen, und auch gute Menschen, denn schon *Luther* sagt in seiner »Frau Musica«:

»Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut.«

Lose Blätter.

Etwas vom »Auspfeifen«.

Von Franz Dub tzky

»Die Oper wurde vom Publikum des Teatro Argentina in Rom 1735 wütend ausgepfiffen, ja dem Autor wurde eine Orange ins Gesicht geworfen« — so heißt es in einem Bericht über die Erst-Aufführung der »Olimpiade« Giov. Battista Pergolesis. In Bezug auf die in den Werken Pergolesis herrschende und von seinen Vorgängern nicht sonderlich beobachtete Wahrheit in der Deklamation tat *Grétry* einmal den Ausspruch: »Pergolesi wurde geboren und die Wahrheit wurde erkannt.« Aber — wie das ja so oft sich ereignet — die »Wahrheit« wird nicht immer geschätzt: die »Olimpiade«, die Fachleuten damaliger Zeit als eine »neue Ära in der Kunst« galt, wurde von der »vox populi« nicht anerkannt — ausgepfiffen. *Rossini*, *Mascagni* u. a. würden sich über das »Urteil des Volkes« wenig gegrämt haben — mit Recht! denn »Volkes Stimme« kann in Kunstangelegenheiten wenig Anspruch erheben als »Gottes Stimme« genommen zu werden, der »Irrtümer« des »Volkes« sind eben gar zu viele bekannt, besonders im Reiche der Tonkunst. Pergolesi gehörte nicht zu den starken Naturen, seine Seele und sein Körper waren zart veranlagt, widerstandsunfähig, jene Aufführung voll Hohn und Spott nagte an seinem Herzen, — nicht lange darauf, nachdem er noch

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] und [illegible], darf man ihm die Lust zu weiteren [illegible] rauben. Es fällt kein Meister vom Himmel, Wagner schrieb, bevor er sich an die Nibelungen wagte, auch ein »Liebesverbot« und »Die Feen« — es ist also genug, wenn man [illegible] Werke, dem [illegible] Anfänger Anerkennung »versagt«, ein [illegible] von »[illegible]« ein [illegible], daß das Komponieren [illegible] »[illegible]« sich [illegible] zu [illegible] gegenüber [illegible] zu verwerten. Zur Zeit als Siegfried Wagners »Bärenhäuter« Novität war, berichtete mir eines Tages ein guter Bekannter, daß er letzten Sonntag in der Philharmonie die Ouvertüre jener Oper gehört habe und setzte »[illegible]« hinzu: »ich habe aber kräftig gezischt!« »Nun«, entgegnete ich, »dazu gehört nicht viel Mut und wenig [illegible] Herz.« Im vorliegenden Falle mögen ja menschliche »Verstimmungen« zwischen dem Hause »Wahnfried« und der Welt beim Publikum eine gewisse Gereiztheit hervorgerufen haben, die kann aber nicht eine Entschuldigung bedeuten. Bei der Beurteilung eines Kunstwerkes soll weder Haß noch Liebe entscheiden.

Wie wenig das Urteil der Menge selbst bei Jugendwerken gilt, also bei Werken, die zumeist noch nicht den »Himmel stürmen«, beweist z. B. die Tatsache, daß Robert Volkmanns Trio Op. 5, das bei der Erstaufführung in Wien im Beisein des in allen seinen Hoffnungen betrogenen Komponisten ausgezischt wurde, später, als sich Hans von Bülow des Werkes mit Begeisterung annahm, Berühmtheit erlangte.

Übrigens wird durch die Konstatierung des »[illegible]« nicht allemal bewiesen, daß die Majorität des Auditoriums sich gegen den Komponisten erklärt habe; ein Zischer vermag ja sehr wohl mit einem Dutzend Beifall [illegible] Hände aufzunehmen, ein [illegible] wird [illegible] zustimmende Rufe übertönen. Ein Dutzend [illegible] »[illegible]« [illegible].

Als gute Gelegenheit zum Spotte betrachtete man von je die Einführung neuer, bisher ungekannter Orchesterinstrumente, die Anwendung neuer, eigenartiger [illegible]. Wie oft hat man nicht über Berlioz und Wagner gelächelt ob ihres »ungeheuerlichen« Orchesters; dem einen mißfällt die Benutzung eines Kontrafagotts, der andere amüsiert sich über die 16 Pauken im Requiem, wieder andere entrüsten sich [illegible] einer [illegible] und der Anwendung der Windmaschine im Don Quixote von Rich. Strauß; selbst das »[illegible]« englische Horn erregt in der Ausstattung durch den Bayreuther Meister [illegible] über die Tristan-Aufführung in Berlin [illegible] erfahren wir: »das Auditorium glich einer Protestversammlung, welche sich bemühte, dem im Hause anwesenden Komponisten [illegible] darzubringen«; die »Bemühungen« scheinen aber nicht ganz geglückt zu sein [illegible] das Finale ist schwach, denn wir lesen weiter, daß das Solo des englischen Horns am Anfang des dritten Aufzuges bei einem gewissen Teile des Publikums Heiterkeit erregt [illegible] Wirkung [illegible].

Nicht ungerechtfertigten Anlaß zum Zischen oder gar Auspfeifen gibt [illegible] der Claque mit [illegible] Beifall [illegible] Meisterwerk [illegible] einen Umschwung im Herzen des Publikums hervor: eben wollte man dem Künstler ein anerkennendes Wort sagen, da verwischen die ersten Freunde den Eindruck, man [illegible] oder [illegible] gar — man pfeift die Claque aus, trifft aber [illegible] zugleich den Künstler selbst [illegible] Eifer für den Freund hat schon manchem Künstler den Sieg in eine Niederlage verwandelt. So gilt [illegible] unter Zischen und [illegible] Konzertes in Leipzig 1833, in dem [illegible] die Harold-Sinfonie [illegible] zur Aufführung gelangten, [illegible] der Ansicht, daß der Mißerfolg durch den [illegible] Meisters Liszt und seiner Schüler für Berlioz' Werke [illegible] worden sei. Ein [illegible] der Künstler unserer Zeiten [illegible] sein.

Ebenso wie das »Auspfeifen« nicht als [illegible] gilt, so wenig kann man den Beifall [illegible] als maßgeblich für den Wert eines Werkes [illegible], was [illegible] Morgen [illegible] wird es verleugnet, cf. [illegible] Wagners die [illegible] »[illegible]«.

Aber besser [illegible] als zu wenig [illegible] ein wenig [illegible] Etwas sparsamer mit dem »Auspfeifen«. Wenn uns die Oper nicht gefällt, [illegible] unsere Hände in Ruh und geben dem betroffenen Komponisten [illegible] Gelegenheit, sich und uns zu [illegible], und der Möglichkeit einer ähnlichen Situation, wie sie sich in Meister Beethovens Leben einmal [illegible] über [illegible] des Bürgerspitals in Wien am Weihnachtstage des Jahres [illegible] stattgefundenen Konzert liest man nämlich in der Wiener Musikzeitung: Den Anfang machte Beethovens [illegible] Sinfonie aus A-dur, die Siebente, welche unter der Leitung dieses genialen Tonsetzers mit der größten [illegible] vorgetragen wurde. Die Ursache des nicht [illegible] Beifalls und der unterbliebenen [illegible] Wiederholung des beliebten Andantes dürfte wohl darin zu suchen sein, daß das große Gedränge der Zuhörer den freien Gebrauch der Hände nicht gestattete. [illegible]

Ich wiederhole es zum Schluß: mit dem Auspfeifen, Auszischen oder [illegible] sei man recht vorsichtig, denn gar oft ereignete es sich, daß der Auspfeifer von heute anderntags zum »Ausgepfiffenen« wurde.

Kirchenmusik

Papst Pius X. ist darauf bedacht, die in der Kirchenmusik eingerissenen Mißbräuche zu beseitigen und hat, wie bekannt, [illegible] Verordnungen erlassen, die [illegible] alle Instrumentalmusik vom Gottesdienste ausschließen und nur Vokalmusik gestatten.

Will auch die protestantische Kirche nicht so streng verfahren, so hat sie doch gewiß Ursache, darauf zu achten, daß in ihren Gotteshäusern keine profanen, an Opernmusik streifenden Tonstücke vorgeführt werden, wie das oft geschehen. Um eine Hebung und Reinigung der Kirchenmusik anzustreben, haben tüchtige Dirigenten [illegible] in verschiedenen größeren und mittleren Städten gemischte Kirchenchöre gebildet, während in Berlin und anderen Großstädten [illegible] nur aus Männer- und Knabenstimmen gebildet [illegible]. Diesem verdienstlichen Unternehmen wird, wenn [illegible] unterstützt, dazu dienen, gute alte Musik aus dem Staube der Vergessenheit wieder ans Licht zu ziehen und Unzulänglichkeiten zu beseitigen, die sich in verschiedenen

Zeiten auf dem Gebiete des Kirchengesanges eingeschlichen. Daß dies geschehen muß, darüber herrscht fast nur eine Meinung, es fragt sich nur, welche Mittel man am besten zur Erreichung des Zweckes wählt.

Es gab eine Zeit, wo die alten Kontrapunktisten zu Themen ihrer kirchlichen Kompositionen Volkslieder wählten, deren lockere, manchmal zweideutige Texte allgemein bekannt und die deshalb wenig geeignet waren, eine andachtsvolle Stimmung hervorzurufen. Es ist das Verdienst Palestrinas, diesem Unwesen der kirchlichen Tonkunst, solchem Barbarismus ein Ende gemacht und der Welt gezeigt zu haben, was und wie religiöse Musik sein soll. Viel später aber, im 19. Jahrhundert, kamen ähnliche Ausschreitungen vor durch Benutzung von Opernarien und -Ensembles für den Text der Messe. Hauptsächlich Rossinische Kompositionen wurden in dieser Weise benutzt — dem großen italienischen Meister ist freilich der Vorwurf nicht zu ersparen, daß sein »Stabat mater« Nummern von mehr theatralischem als religiösem Charakter enthält — und es wurde in Frankreich z. B. eine häufig gesungene Messe als Rossinische bezeichnet, die vom Kyrie bis zum Dona nobis pacem aus den Opern Othello, Aschenbrödel, Barbier und Tancred zusammengestellt war. Die Urheber solcher Zusammenstellungen verleugneten eben jeden Geschmack und, was schlimmer ist, jedes Verständnis für musikalischen Ausdruck.

Es fragt sich nun, ob man, um gereinigte Musik anzugeben, auf den alten sogenannten Kirchenton zurückgreifen soll, der, dem griechischen Musiksystem entlehnt, heidnischen Ursprungs ist und wenig geeignet erscheint, das Lob des Christengottes zu singen. Die Einfachheit des Liniensystems, die unbestimmte Tonart und der Mangel an Ausdruck [illegible] galten manchem als Vorzüge des liturgischen Gesanges. Wollte man aber alles verwerfen, was nicht rein vokal und in kirchlicher Tonart geschrieben ist, so dürfte man auch Mozarts »Ave verum«, dessen erhabenen Ausdruck begeisterter Anbetung, nicht als wirklich religiöse Musik ansehen, und [illegible] Bachs Kantaten und Passionen, Händels Oratorien, die doch seit ihrem ersten Erscheinen bis heute zur Tonwelt [illegible] werden, von deren hohen musikalischen Werte ganz abgesehen.

Die Aufgabe der Kirchenchordirigenten wird also sein, Sänger wie Hörer nach und nach für ernste, wirklich kirchliche Musik empfänglich zu machen und, ohne im Ausschließen von Werken mit Orchester zu streng zu verfahren, doch den a capella Gesang vorherrschend zu pflegen.

Leon Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. September. Die Königliche Oper begann schon vor Wochen ihre Tätigkeit wieder, aber ihrer beiden ersten Kapellmeister entbehrt sie noch heute. *Richard Strauß* ruht noch von seiner langen Tätigkeit in Amerika aus, *Carl Muck* erholt sich noch von den Bayreuther Anstrengungen. Aufführungen großer Werke fanden dennoch statt, nur entsprachen sie manchen Anforderungen nicht, wenn sie Prof. [illegible], einen Wiesbadener Gastdirigent, vorführte. Eine Vorstellung der »Meistersinger« unter ihm und unter *R. Strauß* ist doch ein gewaltiger Unterschied. Der »Fliegende Holländer« hat uns hier einige, wieder nur im 3. Akte, so herrliche Szenenbilder, wie wir sie noch nicht sahen. Und willig erkennen wir es an, daß sie der Inszenierungskunst Bayreuths entstammen, denn [illegible] *Brückner* und die *Zeichner* haben dieses wunderbare Ensemble und Zusammenspiel mit seinen edlen Bewegungen und malerischen Stellungen im Festspielhause am Roten Main erlernt. Daß man bei uns aber nun auch das gesamte Werk wie dort in einem Akte geben werde, dürfen wir wohl nicht fürchten. Wohl kenne ich Wagners Ausspruch darüber, weiß aber auch, daß er gar nicht selten, durch Tatsachen belehrt, gestellte Forderungen aufgab. Schon vor dreißig Jahren war in den Blättern von allerlei Verbesserungen die Rede, die am »Holländer« vorgenommen werden sollten. Ich fragte daher bei Wagner an, wie sich die Sache verhalte, und er schrieb mir, wie denn damit Änderungen zu machen haben würde. Ihm sei nichts davon bekannt. Da das Werk damals erst neu einstudiert wurde, hätte er doch sicherlich den Wünschen, die er mir bezüglich seiner Darsteller aussprach, noch den hinzugefügt, man möge die drei Akte zusammenziehen, wenn ihm das so notwendig erschienen wäre. Aber über diese Angelegenheit möchte ich mich eingehender erst im Zusammenhange mit der Besprechung der Pariser Bearbeitung des »Tannhäuser« äußern, wenn uns dieser in der nächsten Zeit im neuen szenischen Gewande wird vorgeführt sein. Es ist mir aber keineswegs dem zu widersprechen, daß der erste Tannhäuser nur noch historische Bedeutung habe. Trotz der Ausführungen des Meisters selbst!

Die Musik des *Léo Délibes* wieder einmal zu hören, war eine Freude, wenn sie auch nur in »Coppelia« erklang. Man schätzt die Kunstform des Ballets bei uns zu gering, daher befassen sich Wort- und Tondichter von Bedeutung kaum damit. Und doch sollte es die Tondichter ganz besonders reizen, stummen Personen durch ihre Kunst eine dramatische Sprache zu verleihen. Wie ausdrucksvoll ist die »Coppelia«-Musik des Franzosen, wie melodisch und klangreich zugleich. Wie kunstvoll sind die Orchestervariationen über ein polnisches Lied! Auf Veranlassung des Kaisers war den choreographischen Bildern ein serbischer Tanz, der *Kolo*, eingefügt worden, den er einmal auf seinen Reisen gesehen hatte und bei dessen Einstudierung er selbst in der Probe erschien, um die erforderlichen Anweisungen zu geben. Zu dem schwermütigen Tanze hat Prof. [illegible] die Musik nach serbischen Volksweisen verfaßt.

Was wir im neu begonnenen Opernjahre zu erwarten haben, sind außer den neuen Werken von R. Leoncavallo (Roland von Berlin), L. [illegible] (Rübezahl), E. Humperdinck (Heirat wider Willen), W. Stenhammar (Fest auf Solhaug), einige Neueinstudierungen, von denen wir die lustigen Weiber und den Waffenschmied, sogar die [illegible] schon entbehren könnten, wenn nur Armide, Iphigenie, [illegible], Falstaff wieder auf der Szene erschienen. Auch das in Aussicht gestellte Eherne Pferd von Auber wäre ziemlich entbehrlich.

Die Konzertsäle sind noch geschlossen. Es wird dort aber schon in der letzten Woche des Monats lebhaft hergehen. Auch neue Künstler und neue Kunstwerke sollen da erscheinen. Schon jetzt aber hörte man die *Hofmusik* [illegible]. Ich meine nicht die bei Hofe, sondern die auf dem Hofe. Dort war schon im vorigen Jahre der Phonograph nicht selten. Kürzlich aber hörte ich da die Klänge von Mandolinen. Zwei junge Männer spielten

das Instrument gebracht und sangen dann auch unter deren Begleitung [illegible] Duett [illegible] und [illegible]. Tage darauf [illegible] jemand [illegible] Blätter [illegible] Hof [illegible] [illegible] darauf [illegible]. Der [illegible] [illegible] Hofmusikanten [illegible] [illegible] auch [illegible] dem [illegible] zu Ende gehen. [illegible]

Rud. Lange

Leipzig, [illegible] August. Nachdem [illegible] Juli bis [illegible] August das Neue Theater wegen [illegible] geschlossen war, wurde am [illegible] und am [illegible] August [illegible] [illegible] und [illegible] mit [illegible] Kräften [illegible] an. [illegible] [illegible] daß das Haus [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] Vorstellung [illegible] stark [illegible] und [illegible] [illegible] war. Bezüglich des Werkes verweise ich auf meinen Bericht in den [illegible] [illegible]. Diese Besprechung der Aufführung [illegible] hat [illegible] den Zweck, auf die [illegible] des Werkes [illegible] und dadurch den genannten Bericht zu ergänzen.

[illegible] daß die [illegible] Aufführung [illegible] und [illegible] war als die erste. [illegible] Besprechung der Darstellung vom [illegible] August in dem [illegible] [illegible] [illegible] Zweck. [illegible] die allgemeine Bemerkung, daß [illegible] [illegible] [illegible] Wagner [illegible] und daß [illegible] [illegible]. Daß [illegible] [illegible] Aufführung [illegible] und daß diese in Leipzig [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Werke [illegible] gehabt haben [illegible] [illegible] [illegible] kann.

Am [illegible] [illegible] am [illegible] August die Darstellerin der [illegible] Frau [illegible]. Während die [illegible] Tage [illegible] [illegible] und [illegible] Wirkung auf die Masse [illegible] Wahrhaftigkeit [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Darstellung [illegible] Standpunkte [illegible] [illegible] werden. [illegible] Frau [illegible] [illegible] Stimme und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Diese [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Akt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Akte [illegible]. [illegible] [illegible] Herr [illegible] [illegible] Leistung [illegible] [illegible] [illegible] Jugend und [illegible]. Herr [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wärme sang er [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Für die Hörer mit [illegible] Ohr [illegible] und für deren [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Transposition [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Sänger [illegible] [illegible]. Ebenso sang Herr [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wirkung. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Werken [illegible] [illegible] anderen Mal.

[illegible] [illegible] Rollen [illegible] die Dame von [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Akte [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gute Besetzung.

Was den Chor betrifft, so hätte ich [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Akte [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] werden.

Die [illegible] [illegible] hätte ich [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Dame auf der Bühne [illegible].

Trotz [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Werke [illegible] [illegible] [illegible] Wagner [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufführung [illegible] [illegible] [illegible] Wagner-Aufführungen. [illegible] [illegible]

1 Juli ist hier dagegen Gluck dreimal, Wagner einmal und Mozart gar nicht aufgeführt worden. —

Eine sachliche Berichtigung. S. 180 Spalte b des vorigen Jahrganges rügte ich den in dem Überreichen einer Rolle weißen Papieres durch Iphigenie an Pylades liegenden Anachronismus. Der Tadel ist berechtigt, trifft aber [illegible] den Verfasser, welcher eingesteht, ungenau beobachtet zu haben: es wurde eine Pergament-Rolle überreicht. Der kleine Fall illustriert trefflich, daß man heute geneigt ist, den Wert der historischen Treue zu unterschätzen. Denn welcher Zuschauer hat mehr „der Papier sieht und sich Pergament vorstellt“, oder der wie leider ich [illegible] Pergament sieht und sich Papier vorstellt?

Dr. Arend.

Der 2. musikpädagogische Kongreß findet bestimmt in den Tagen vom 6. bis 8. [illegible] in Berlin statt. Die Aufgaben des Kongresses gliedern sich in drei Gruppen: 1. Allgemeine musikpädagogische Fragen wissenschaftlichen und theoretischen Inhaltes in Bezug auf die Um- und Ausgestaltung der Seminare zur Ausbildung für den Lehrfach, 2. Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte, 3. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesangs. Es werden u. a. am ersten Tage sprechen: Herr *G. Capellen*-Osnabrück „Reformen auf dem Gebiete des theoretischen Unterrichts“, Professor *Wiedhoff*-Stuttgart und Fräulein *Leo*-Berlin „Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrer-Seminar“, Fräulein *Stephan*-Berlin und Professor *Hennig*-Posen „Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung“, Herr *L. Riemann*-Essen „Musikalische Akustik“, Herr Stadtschulinspektor *Mengewein* „Das Musikdiktat und seine Pflege“. Die Referate über „Musikalische Formenlehre“, „Musikgeschichte“, „Anatomie“ u. a. stehen noch aus. Auf dem Programm dieses Tages stehen ferner noch folgende Vorträge und Anträge: Fräulein *Toni Baumann*-Hamburg und Herr Dr. *Steinhausen*-Hannover „Über die Psychologie des Anschlags und der Fingertechnik“, Herr *G. Capellen*-Osnabrück „Reformen auf dem Gebiete der Notenschrift“, Herr Direktor *Vogt*-Hamburg „Ausarbeitung eines Führers durch die Klavierliteratur“, Herr *Robert Hoch*-Braunschweig „Notenleselehrmethode“.

Auf der Tagesordnung des zweiten Kongreßtages steht: „Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte“. Vorträge zu diesem Thema sind von folgenden Herren und Damen angemeldet: Herrn Hofopernsänger *Sage Gura*-Bremen, Fräulein *Cornelie van Zanten*-Berlin, Herrn Professor *Carlo Somigli*-London, Frau *Nina Weber Bell*, München.

Der dritte Kongreßtag wird den „Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges“ gewidmet sein. Zum Wort haben sich gemeldet: Herr *Hänsel*-Leipzig, Herr *Ludwig Riemann*-Essen, Fräulein *Cornelie van Zanten* und Frau Dr. *Müller*-[illegible], hier Herr *Robert Hoch*-Braunschweig und Herr *Emil Paul*-Dresden. Erwartet werden außerdem zur Beteiligung Herr *Arno Werner*-Bitterfeld, Herr *Gustav Borchers*-Leipzig, Herr Dr. *Niemeyer*-Landsberg a. W. Das einleitende Referat übernimmt ein Mitglied der Berliner Kommission. Es wird an nachstehende Themen anknüpfen: Die Untersuchungen über die mangelhafte Handhabung des heutigen Schulgesangsunterrichts haben das Ergebnis gezeitigt, daß die Schuld hauptsächlich in der ungenügenden Ausbildung der Fachlehrkräfte zu suchen ist. Es gilt somit zu erörtern: Welches sind die Schäden des heutigen Schulunterrichts? Wie ist die Ausbildung der Gesangslehrkräfte heut und wie müßte sie sein? Welches sind die Stätten, an denen sie die heutige Ausbildung empfangen? Wie müssen dieselben reformiert werden?

Den öffentlichen Sitzungen fügt sich am Schluß die Generalversammlung des Musikpädagogischen Verbandes an, zu der nur die auf Grund der neuen, im April versandten Satzungen in den Verband eingetretenen Mitglieder und die Delegierten der angeschlossenen Vereine Zutritt haben.

Die Anmeldungen zum Kongreß werden möglichst bald an die Geschäftsstelle, W., Ansbacherstr. 3, erbeten.

Professor Dr. *Arthur Seidl* ist eingeladen worden, an Stelle des neu ernannten an die Berliner Universität jüngst berufenen Professor Dr. *Hermann Kretzschmar* die Vorlesungen über Musikgeschichte und Ästhetik am Leipziger Kgl. Konservatorium zu übernehmen. Mit höchster Genehmigung wird er diesem ehrenvollen Rufe, unbeschadet seiner dramaturgischen Verpflichtungen am Herzogl. Hoftheater von Dessau, nachkommen.

„Irrlicht“ betitelt sich eine neue dreiaktige abendfüllende Oper, Text von *Ludwig Fernand*, Musik von *Leo Fall*, die am Hof- und National-Theater in Mannheim mit Beginn der Saison zur Uraufführung gelangen wird.

Besprechungen.

Raabe & Plothow, Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1905. Berlin.

Der 27. Jahrgang dieses viel gebrauchten Kalenders besteht aus zwei Teilen: einem Notizbuch (Inhalt: Täglicher Kalender, Messen, Lektionspläne, Leeres Papier zu Adressen und Notizen, Unsere Toten, Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker, Musikzeitungen, einige Regeln über die Aussprache italienischer Wörter, Verzeichnis italienischer Wörter, Täglicher Notiz- und Stundenkalender) und einem Adreßbuch. Die Inhaltsangabe von letzterem lautet: Alphabetische Liste konzertierender Künstler, Konzertdirektionen, Internationale Auskunftei, Theateragenten, Verzeichnis dramatischer Komponisten, Vorstände von Konzertvereinen, Behördlich bestätigte und subventionierte Konservatorien, Vereinigungen und Stiftungen: Der Allgemeine deutsche Musikverein, Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die neue Bachgesellschaft zu Leipzig, Allgemeiner deutscher Musikerverband, Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Internationale Musikgesellschaft, Michael Beer'sche Stiftung, Beethovenstiftung, Tiedgesche Stiftung, Hauptstiftung, Joachimstiftung, Mendelssohn-Meyerbeerstiftung usw. usw. Ferner enthält das Buch Adressen von Musiker-Vereinen aus 574 Städten des In- und Auslandes.

Hesses Deutscher Musiker-Kalender 1905.

Seit 20 Jahren erscheint der Kalender, und jedes Jahr hat eine Vermehrung oder mindestens eine Verbesserung seines Inhaltes gebracht. Auch der neueste Jahrgang zeichnet sich wieder durch die Sorgfalt der Bearbeitung aus. Das Adressenmaterial ist überaus reich und, soweit wir Stichproben machen konnten, zuverlässig. Wenn die Angaben über das Musikleben in einzelnen Städten etwas gefärbt erscheinen, so ist das eine Unvollkommenheit, die schwer aus der Welt zu schaffen sein wird. Dadurch allerdings, daß die musikalischen Vereine nur alphabetisch und nicht nach ihrer Bestimmung geordnet sind, werden die Angaben für konzertierende Künstler schwer brauchbar. Überaus interessant ist der Überblick über die aufgeführten Werke, namentlich wenn man mehrere Jahrgänge miteinander vergleicht: wie schwer bürgern sich neue Werke ein, wie langsam ist der Fortschritt. Die Bilder und Biographien von *Anton Dvořák* und *Eduard Hanslick* — zwei Männern, die sich unsympathisch im Leben gegenüberstanden — sind dem Kalender beigegeben. Namentlich die Ausführungen *Hugo Riemanns* über *Hanslick* sind interessant und weittragend.

R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



IX. Jahrgang 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 2. Ausgegeben am 1. Nov. 1904.

Monatlich erscheinen 1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich [illegible] Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe.

Von Dr. **Wilibald Nagel**-Darmstadt.

Joh. Sebastian Bachs Kunstschaffen ist, solange der gewaltige Meister lebte, nur von wenigen und auch von ihnen nicht nach seinem ganzen großen Umfange gewürdigt worden. Mancherlei Umstände haben da zusammengewirkt: die Kleinstaaterei, die Verwelschung der Mehrzahl der deutschen Fürstenhöfe, mangelnde Verbindungswege, die Unmöglichkeit umfassender Drucklegung der Werke, die Unfähigkeit der Zeit, den Genius zu erkennen. Nach Bachs Tode verschwand sein Name dem Gedächtnisse fast gänzlich und nur da und dort wurde er noch genannt, bis *Felix Mendelssohn-Bartholdy* durch die 1829 in Berlin erfolgte Aufführung der Matthäus-Passion ihn unserem Volke zurückgewann, dem er nach menschlichem Ermessen nun nicht wieder verloren gehen wird. Vor ihm und seiner unendlich reichen und mannigfaltigen Lebensarbeit, deren Bekanntgabe in den Jahren 185[illegible] bis [illegible] das unvergängliche Verdienst der durch die beiden *Härtel*, *K. F. Becker*, *Moritz Hauptmann*, *O. Jahn* und *Rob. Schumann* begründeten Bachgesellschaft ist, neigen sich in Ehrfurcht alle die Künstler, deren Schaffen die Musik-Entwicklung des 19. Jahrhunderts bedingt hat, vor ihm die Musikwissenschaft, die da der



Das angeblich dem Abbruch verfallene Geburtshaus Joh. Seb. Bachs in Eisenach.

Meister selbst den würdigen Biographen in *Philipp Spitta* gefunden hat, nunmehr eines ihrer Augenmerke darauf richtet, die Zeit unmittelbar vor und nach Bach genau zu erforschen und durch diese Arbeit den großen Mann abermals in den idealen Mittelpunkt dieses einen ihrer Arbeitsgebiete rückt.

Nachdem die kritische Ausgabe der Kompositionen Bachs abgeschlossen war — leider ist sie in den älteren Jahrgängen nicht auch vollendet — mußte von selbst die Frage nach ihrer praktischen Nutzbarmachung entstehen und an die Stelle der alten trat die „Neue Bachgesellschaft“, die sich die Erfüllung dieser Aufgabe als großes Ziel setzte.

Mancherlei ist bis jetzt schon geschehen: eine Reihe von Werken Bachs liegen in vortrefflicher Weise für praktische Zwecke bearbeitet vor und zwei Bachfeste mit musterhaften Aufführungen haben die Welt nachdrücklich auf die stilreine Wiedergabe der Musik des Thomaners hingewiesen.

Die Einwirkung dieser Arbeiten auf die allgemeine Musikpflege ist nicht ausgeblieben, in erfreulicher Weise wächst die Zahl der Vorführungen Bachscher Tonschöpfungen im Konzertsaale, in Kirche und Haus.

Zwei Fragen bedürfen aber trotz dieser Sachlage der Beantwortung: wie steht es mit der Einführung Seb. Bachscher Kantaten in die Kirche, d. h. in den Gottesdienst? Wie mit der Ausführung der Werke überhaupt? Ausführlich auf sie an dieser Stelle einzugehen ist nicht die Absicht des vorliegenden kleinen Aufsatzes, der die Sache nur andeutend, nicht erschöpfend behandeln will und insbesondere in der Betonung des Weges, auf dem die durchaus stilgerechte Wiedergabe der Bachschen Werke erreicht werden kann, sein Ziel sieht.

Daß die Einführung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst eine wunderbare Aufgabe wäre, an die jeder ernste Musiker die größeste Mühe freudig setzen würde, bedarf keiner Betonung. Aber mit der Arbeit des Dirigenten und Lust und Liebe von seiten der Chormitglieder allein ist's nicht getan. Wie viele Chorvereine bestehen überhaupt in deutschen Kirchen, die solche Leistungen auch nur an den Hauptfesten darbieten könnten? Im günstigsten Falle also wird es sich — ich sehe von den Schwierigkeiten, die da und dort die Anordnung der Liturgie bereiten wird, als nicht unüberbrückbar ab — darum handeln, in großen und mittleren Städten etwa 2—3mal im Jahre eine Bachsche Kantate in die gottesdienstliche Handlung aufzunehmen. Ob die Kirchenvorstände geneigt sein werden, die nicht unbeträchtlichen Kosten für Anschaffung des Notenmateriales, des Orchesters zu übernehmen, ist eine Frage, die mit der ersten eng zusammenhängt. Sie möge unentschieden bleiben, aber darauf darf hingewiesen werden, daß die meisten Kirchen heute nicht einmal in der Lage sind, Organisten und Dirigenten zu honorieren, wie es deren große Arbeitslast verdiente. Auch möge erwogen werden, daß eine unendlich große Zahl von Vertretern beider Ämter die Vorbildung zur Aufführung Bachscher Kompositionen nicht besitzt.

Wo die Kräfte vorhanden sind, möge Bach in die Kirche seinen Einzug halten — nichts besseres kann uns da geschehen —; wo seine erhabenen Werke aber durch die Aufführungen zur Karikatur werden könnten, da halte man die Hände von ihm; seine Schöpfungen sind zu groß und zu herrlich, als daß sie entweiht werden dürften.

Diese Frage, die in den Mittelpunkt der Diskussion bei der Hauptverhandlung der Neuen Bach-Gesellschaft gestellt wurde, mußte hier zuerst berührt werden, und das um so mehr, als das Problem „Bach und der protestantische Gottesdienst“ in der nächsten Zeit nicht mehr aus der öffentlichen und privaten Erörterung verschwinden wird.

Wird der Meister der Kirche vor allem mit seinen Kantaten gewonnen, so muß die zweite der aufgestellten Fragen, die auch allgemeinere Bedeutung hat, zur eingehenden Behandlung gelangen: wie muß Bach aufgeführt werden? Die Antwort ist einfach genug: wie es in Leipzig geschah, mit Chor, Orchester, Klavier und Orgel. Dr. *Seiffert* hat über die Wiedergabe der Bachschen Tonwerke in der Hauptversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft ausführliche Angaben gemacht, mit denen er das wohldurchdachte, wissenschaftlich nicht anfechtbare Resultat seiner einschlägigen Studien bot. Die Einzelheiten können hier nicht berührt werden, nur das soll hervorgehoben sein, daß in Zukunft eine Aufführung Bachscher Kantaten ohne die Mitwirkung eines Cembalo nicht angängig ist. Wie sich Orgel und Cembalo zueinander, wie die Continuo-Stimme sich zu diesen zu stellen hat, wird in der demnächst wohl im Druck erscheinenden vortrefflichen Abhandlung Seifferts klar und deutlich zu lesen sein.

Für unseren Zweck kommt es zunächst weniger darauf an, diese Dinge im einzelnen zu beleuchten, als vielmehr darauf zu betonen, daß die Musiker, seien sie nun Leiter von Kirchenchören oder Orchestern, in Zukunft die Resultate der modernen Musikforschung nicht mehr werden ignorieren oder über die Achsel ansehen dürfen, ohne sich lächerlich zu machen. Der Nachweis, wie die Werke Bachs aufzuführen sind, ist wissenschaftlich erschöpfend erbracht, die Willkür einzelner Dirigenten, die an Bach und andern Meistern auf eigene Faust herum operieren, muß ein Ende haben.

Da erwächst der Neuen Bach-Gesellschaft eine bedeutsame neue Aufgabe, die Grundsätze von

Bach-Aufführungen allerorten zu verbreiten und Fühlung mit den Kirchenchören usw. zu suchen. Damit dies geschehen könne und damit den Bemühungen der Erfolg nicht fehle, damit in Kirche, Konzert und Haus Bach gehört werde, wie es recht ist, würde sich insbesondere die Begründung kleiner privater musikalischer Gesellschaften empfehlen, Gesellschaften, die nur durch das Band der Liebe zur Musik, nicht durch Satzungen und Paragraphen zusammengehalten werden. Gesellschaften also, wie sie in größeren und kleineren Städten schon bestehen. Wo es angeht, da sollten sich solche Gesellschaften oder Kränzchen mit den erreichbaren Ortsgruppen der Internationalen Musik-Gesellschaft zusammentun oder Fühlung mit Vertretern der Musikwissenschaft nehmen; sie sind dann wenigstens sicher, nicht in die Irre zu gehen. So wird ihre Arbeit nicht nur nicht belastet, sondern im Gegenteil, weil sie von vornherein das Ziel klar ins Auge fassen kann, erleichtert werden.

Damit mögen die Grundlinien für die Hauptaufgaben der Neuen Bach-Gesellschaft bezeichnet sein. Wenigstens die der praktischen Bachpflege. Aber die theoretische darf nicht zurückstehen, und so sollte als ein weiteres Ziel dies ins Auge gefaßt werden: geeignete rednerische Kräfte zu gewinnen, die die künstlerische und persönliche Wesenheit Bachs den breiten Schichten des Volkes bekannt machen, die im stande sind, in seiner Person als Musiker das Individuelle vom Typischen und Formelhaften zu unterscheiden und die von ihm gepflegten Kunstformen historisch zu erklären und deren Gehalt ästhetisch zu erläutern und zu bewerten. Es gibt ja heute noch naive Menschen in genügender Anzahl, die glauben, derlei geschehe auf unseren Konservatorien. Daß dem nicht so ist – es gibt Ausnahmen, die aber wie überall nur die Regel bestätigen – darüber sind sich die Eingeweihten nicht im geringsten im Zweifel; sie wissen, wie übel alle Mallen jämmerlich und einzel es um den theoretischen Unterricht der Musikschulen im allgemeinen und um den musikgeschichtlichen Unterricht im besonderen bestellt ist. Da erwächst also weiter die Pflicht für die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft, von denen gewiß Kinder derlei Anstalten besuchen, mit allem Nachdrucke den Betrieb dieser Schulen in Bezug auf die erwähnten Fächer zu überwachen und, wenn nötig, energisch Abstellung des herrschenden Unfugs zu verlangen. Wer sich zum Namen Bachs bekennt, dem muß die Musik mehr als bloßes »Spiel« sein; mehr wird aber auf der Mehrzahl unserer Musikschulen usw. usw. von den Durchschnittsschülern – also der Majorität – nicht gelernt.

Noch manches Bachfest wird vielleicht gefeiert werden, bis sich der eine oder andere der geäußerten Wünsche erfüllt. Inzwischen ist aber an die Neue Bach-Gesellschaft und das deutsche Volk insgesamt eine neue Pflicht herangetreten. Diesen Zeilen voran steht ein Bild der Stätte in Eisenach, an der Joh. Seb. Bach geboren wurde. Das Haus soll verkauft werden, und die Stelle vielleicht der modernen Gelände-Spekulation zum Objekte dienen. Geht man von dem kleinen Hause einige Minuten weiter gegen das Marienthal zu, so wird man plötzlich durch den Anblick der herrlichen Wartburg überrascht, auf der 164 Jahre vor Bachs Geburt Luther fremde Sprachen trieb, polemische Schriften entwarf und das neue Testament in sein gräsliches Deutsch übertrug. Luther und Bach – sie gehören zusammen als kerndeutsche Männer vom alten Schlage, die dem Deutschtume unvergängliche Güter geschenkt haben.

Die Liebe, die unser Volk seinem Luther, nicht dem in manchem Zuge einseitigen und beschränkten Theologen, sondern dem wahrhaften Streiter für deutsche Sitte und Recht entgegenträgt, sollte Joh. Seb. Bach nicht fehlen. Und wie Luthern sollten auch die, welche sein Bekenntnis nicht teilen, ihm ihre Verehrung und Dankbarkeit nicht vorenthalten: beide haben ihr Bestes getan, uns vom welschen Schein und Tand zu befreien.

Die Stätte, an der der Knabe Bach der Welt geschenkt wurde, sie darf dem deutschen Volke nicht verloren gehen. Wie *Goethes*, *Beethovens* und anderer großer Männer Geburtsstätten nationale Heiligtümer sind, zu denen wir in dankbarer Verehrung wallen, so möge auch bald das Geburtshaus *Seb. Bachs* als Besitz des deutschen Volkes das Ziel werden, an dem der flüchtige Fuß des Wanderers für einige Augenblicke in stiller Einkehr Halt macht.

Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit,

aus der Matrikel des Lyceums geschöpft

von Prof. Dr. Fr. Thomas.

Über die Ohrdrufer Schulzeit Joh. Sebastian Bachs finden sich bisher die ausführlichsten Mitteilungen in *Spittas* ausgezeichnetem Werke »Joh. Seb. Bach«, Band I (1873) S. 181 bis 187. Aber weder Spitta noch ein anderer Biograph Bachs hat unsere alte Schulmatrikel eingesehen. Sie ist ein

für die Bachforschung noch völlig ungenütztes Material.

Man kann es Spitta kaum zur Last legen, daß ihm diese Quelle verschlossen blieb. Denn unter seinen nach Ohrdruf gerichteten Briefen lag mir einer vor d. d. Sondershausen [illegible] Mai [illegible], in welchem Spitta u. a. auch nach etwa vorhandenen Schülerverzeichnissen aus jener Zeit fragt, „in denen sich interessante Namen entdecken ließen". Spitta fährt fort: „So würde es darauf ankommen zu erfahren, mit welchem Alter die Kinder in die Klassen eintraten, was für Lehrgegenstände ihnen in denselben geboten wurden usw. Bis jetzt wissen wir noch nicht einmal, was Seb. Bach und ob er überhaupt etwas gelernt hat." Als Antwort scheint nur der Hinweis auf *Rudloffs* Geschichte des Lyceums zu Ohrdruf (Arnstadt [illegible]) gegeben worden zu sein. Wie es gekommen, daß Spitta vom Vorhandensein der alten Matrikel nichts erfuhr, ist mir nicht bekannt und jetzt wohl kaum noch aufzuklären möglich. An die Direktion unserer Anstalt hat er sich meines Wissens nicht gewandt.

Daß jede Feststellung neuer Data oder neuer Beziehungen und Einflüsse aus Bachs Jugendzeit erwünscht ist, kann nur der bezweifeln, der Bach nicht zu würdigen vermag. Die Verwertung der Matrikel in diesem Sinne sah Verfasser deshalb als eine Ehrenpflicht unserer Anstalt[1] gegen ihren einstigen Schüler an[2]. Außer dem Nachweise, daß Sebastian Bach ein sehr guter Schüler gewesen sein muß (siehe Abschnitt [illegible]), haben sich noch andere bisher gar nicht (cf. Abschn. [illegible] und [illegible]) oder nicht genau bekannte Tatsachen ergeben, von denen einige das Bild der in Ohrdruf angeknüpften Beziehungen ergänzen. Der letzte Abschnitt führt zu einer von Spitta abweichenden Anschauung über den Zusammenhang zwischen Bachs und Erdmanns Übersiedelung nach Lüneburg.

1. Die Matrikel. Die Matrikel des Lyceums zu Ohrdruf beginnt mit dem Jahre [illegible]. Ihre Einrichtung entspricht der die Führung anordnenden Vorschrift. In dem (abschriftlich in der Matrikel enthaltenen) „*Memorial* an den *Rectorem* und gesamte Schul Collegen zu Ohrdruff", datiert Friedenstein d. [illegible] November [illegible] und unterzeichnet „Zum *general* Kirch- und Schul *visitation* verordnete *Commissarii*: Magnus Nesl[illegible] Adam Tribbechov, Heinr. Bergen", lautet Punkt IX bei der Aufzählung der Pflichten des Rektors: „Hat eine richtige *matricul* zu halten, darin diejenige, so in die Schule gebracht, oder heraus *dimittiret* werden, hierin auch erst wohl zu vergleichen, wie er denn nicht weniger ein *protocol* über diejenige, so etwa in der Schule *contra disciplinam* aber doch vergehet, halten soll."

Die für Sebastian Bachs Zeit in Frage kommenden [illegible] Blätter der Matrikel enthalten ein Lehrerverzeichnis vom August [illegible] und alljährliche Schülerverzeichnisse aus den Jahren [illegible] ff. Für [illegible] ist keines vorhanden infolge des mehrfachen Wechsels im Rektorat (vergl. *Brückner*, Kirchen- und Schulenstaat im Herzogtum Gotha, Teil III, zehntes Stück S. [illegible] f.). Das nächstvorangehende Verzeichnis der Lehrer und Schüler ist vom [illegible] August [illegible] datiert und vom Rektor Daniel Groth geschrieben. Die hier zu benutzenden Listen rühren sämtlich von der Hand des [illegible] von Arnstadt nach Ohrdruf berufenen Rektors Joh. Christoph Kiesewetter her, über den Brückner (l. c.) ausführlich berichtet.

Die jährlichen Examina fanden zu Bachs Zeit in der zweiten Hälfte des Juli statt. Die Schülerverzeichnisse sind nach diesen Prüfungen, also am Schlusse des Schuljahres aufgestellt, gelten demnach für die abgelaufene Zeit. Sie enthalten für jede Klasse anschließend die Bemerkungen über Versetzungen in höhere Klassen bezw. über Abgang der Schüler (so der Primaner zur Universität usw.), sowie auch Vermerke über etwa im Verlaufe des Schuljahres neuaufgenommene. Innerhalb jeder Klassenliste stehen voran die zwei- oder mehrjährigen Schüler (in anderen Teilen der Matrikel als *Veteranī* bezeichnet), als *Novitii* folgen diejenigen, welche erst ein Jahr der Klasse angehört haben. Die Schüler sind stets mit allen Vornamen genannt, auch ihr Alter und bei denen der oberen Klassen ihre Heimat angegeben.

2. Lehrplan und Klasseneinteilung des Lyceums. Es würde dem Zwecke dieser Abhandlung nicht entsprechen, auf alle bereits publizierten Angaben über den Lehrplan des Lyceums einzugehen. Ich gebe daher außer dem allgemeinen Umriß nur Nachweise, die zur Berichtigung der von *Spitta* (I, [illegible] S. [illegible] f.) gemachten Zusammenfassung dienen. Spitta stützte sich lediglich auf *Rudloff* (s. o.), der kein Interesse gehabt, seine Darlegung gerade für die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts genau durchzuführen. Rudloff reproduziert den Lehrplan von [illegible], erwähnt aber nicht die [illegible] und [illegible] geschehenen Änderungen.

Die Anzahl der Klassen betrug schon [illegible], wie aus der Matrikel ersichtlich, sieben, die der Lehrer einschließlich des Rektors sechs. Auf die beiden untersten Klassen kam nur ein Lehrer. Der Unterricht muß in ihnen entweder gemeinsam oder zu ungleichen Tagesstunden erteilt worden sein. Aus der Prima konnten die Schüler zur Universität entlassen werden. Die unteren Klassen bilden gleichzeitig die Knaben-Volksschule.

[1] Diese Abhandlung erschien zuerst im Programm des Gymnasium Gleichense.

[2] Für die Hilfe, welche mir bei Nachforschung in den Kirchenbüchern und bei Entzifferung der Schrift die Herren Superintendent [illegible] und [illegible] Dr. [illegible] hier bereitwilligst gewährt haben, spreche ich ihnen auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Der lateinische Unterricht begann zu Bachs Zeit in Quarta gemäß dem Lehrplan von 1660 (von ca. 1702 an in Quinta), und in derselben Klasse, mit einer Stunde wöchentlich, der Unterricht im Griechischen. In den Schülerverzeichnissen von 1694, 1696, 1697 und weiter findet sich bei den Quartanern eine besondere Abteilung „Germani", welche am fremdsprachlichen Unterricht nicht teilnahm.

Es wurde schon erwähnt, daß 1685 das Oberkonsistorium zu Gotha eine Generalvisitation anordnete. In dem darnach an den Rektor gerichteten „*Memorial*" beziehen sich folgende Sätze auf den Lehrplan:

„III. In *Quarta* sollen die Lateiner *materien*, soweit sie schon in den untersten *classen* begriffen worden, nur *repetiret*, und zu dem ende alle morgen die erste stunde dazu angewandt werden. Weil denn viele stunden übrig bleiben, könnten darinnen die kleinen *dialogi Reyheri tractiret* werden, auch ob in der Lateinischen *Grammatica* weiter gebracht, gleichfalls nicht *exercitia proponiret*, auch wohl ein anfang zum Griechischen lesen gemacht werden.

IV. In *Tertia* könnten anstatt des *Vestibuli* die *dialogi Reyheri majores* genommen, auch mehr *exercitia styli* vorgegeben werden.

V. In *Secunda* sind die *loci posteriores* (aus dem kleinen gothaischen Katechismo) nicht öffentlich, sondern mit und benebenst dem *Compendio Hutteri*, bei einem schönen *Loco Theologico* zu *repetiren*, auch könnte man in dieser stunde die kleinen *epistolas Ciceronis* vornehmen, die der *Rhetoric* zukommen gelingen.

VI. In *Prima* hat man nicht wahrnehmen können, daß die *Anzeige* zur *elaboration* der *chrien* und *orationum* angeführet werden.

VII. Es wäre auch nützlich, wenn die *Historia universalis* aus dem *Bunone* [1], und die *Geographia* dabei erkläret, und daß der *Cellarius* benebst dem *Terentio tractiret* würde."

1698 hat der Superintendent Joh. Abrah. Kromayer „nach Gutbefindung der Herren Räthe und nach Collation mit den Schulcollegen" eine Änderung des Lehrstoffes angeordnet, nach welcher in Prima zu den zu behandelnden lateinischen Schriftstellern die Reden Ciceros und für das Griechische der Phocylides hinzukamen. Auch führte er ein, „daß Sonntags zu Mittage die Kinder aus allen Classen müssen in die Schule kommen, da sie aus der Predigt examiniret werden und andere gute Übungen treiben."

Der weitere Ausbau des Lehrplanes im Jahre 1702 interessiert uns hier nicht, weil Seb. Bach die Schule schon 1700 verließ.

3. Der Schülerchor. Über die Einrichtung des Schülerchors liegen ausreichende Nachrichten leider nicht vor. Der mit der Zugehörigkeit zu diesem Chore verbundene Gelderwerb hat zweifellos beitragen müssen, die Unterhaltungskosten von Seb. Bachs Aufenthalt in Ohrdruf zu bestreiten. Eine genaue Kenntnis der Höhe dieser Einnahme wäre von Wichtigkeit für die Prüfung der Beweggründe, die Bachs Übersiedelung nach Lüneburg bestimmten. Deshalb, und weil die spärlichen Angaben bei Spitta sich auf eine spätere Zeit beziehen, stelle ich hier alles zusammen, was ich an Anhaltepunkten für eine Schätzung gefunden habe.

a) Niederschriften am Schlusse des ersten Bandes der Matrikel berichten:

„Ist Chori Musici ersungen und distribuiret worden,					Was ordentlich jährlich ist ersungen,			
Anno		Thlr	Gr	Pf.	Anno	Thlr	Gr	Pf
1696	6. VII	69	2		1697	61	18	
	5. X	5	14		1698	64		
1697	1. II	50	8	6	1699	64	12	
	6. VII	71	11	6	1700	63		5
	5. X	47	14	5				
1698	21. III	69	6	6				
	3. VII	61	17	1				
	5. X	54	15	4				
1699	6. II	57	5	7				
	3. VII	74	6	3				
	2. X	53	11	8				
1700	2. III	5	4	10				

Es kamen also in dieser Zeit jährlich im ganzen etwa 258 Taler zur Verteilung.

b) Die Anzahl der Chorschüler mag 20 bis 25 betragen haben. Daß es mindestens 12 gewesen, geht aus einer Nachricht hervor, nach welcher zwölf Chorschüler beim Tode des Grafen Heinrich Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg im Juni 1699 für die Leichenprozession Trauerflor erhalten haben. Die Maximalzahl von 27 bis 30 ergiebt sich aus dem sogleich zu erwähnenden Memorial von 1704.

c) Die Art der Verteilung war keine festgeregelte. Die Schulgesetze von 1627 schrieben nur vor, Rektor und Kantor hätten darauf zu sehen, daß sie „juste et proportionaliter" bewirkt werde. In dem mehrfach erwähnten Generalvisitationsmemorial von 1685 lautet Punkt XI: „Wegen der *Currenda* soll neben dem *Rectore* auch der *Cantor* zu sagen haben, sowohl wer darin zunehmen, als wie die *distribution* der gelder zumachen". Endlich liegt das nachfolgende Memorial von 1704 vor, welches alte Bestimmungen in Erinnerung brachte, also auch für Bachs Zeit Anhaltepunkte gibt:

Memorial vor den Herrn *Cantorem* allhier *Elias Herda*. Nachdem über die neulichste *distribution* des *Chor*-geldes viel Beschwerung sowohl unter denen Bürgern als Schülern entstanden, so habe ümb dergleichen künftig abzuwenden, folgendes zu erinnern nöthig erachtet.

I. weil das *Chor*-singen nicht eben vor ein *meritum* zu halten, und also das ersungene Geld mehr ein *beneficium* als verdienter lohn ist, in dessen Genießung die oberen *classen* denen untern billig vorgehen, so bleibt es bei der hiebevor ebenfalls gemachten verordnung, daß nemblich der schlimste *primaner* im singen dem besten *secundaner*, und der schlimste *secundaner* dem besten *tertianer* in der *distribution* vorgezogen werde, hergegen soll man auch die *concertisten* bei mittheilung des *voll-chor*-geldes *respectiren*.

II. wenn der *numerus* derer *chor*-Schüler, die sich von dem Herrn *Cantore privatim* in *musicis informiren* lassen, einen theil, wie ihm ist, wird der Herr

[1] Aus dem Lehrplan von 1702 geht hervor, daß das Buch auch später noch eingeführt blieb. Der Titel lautet (wie ich aus gütiger Mitteilung des Herrn Oberbibliothekar Prof. Dr. Ehwald in Gotha entnehme): Universae historiae cum sacrae tum profanae idea. — Der Verfasser Johannes Buno war Professor am Gymnasium zu Lüneburg.

Cantor, wie Er sich bereits gutwillig erboten, zufrieden seyn, wenn er von jedem *percipirten* deß Jahrß einen Thaler, und also bey nächmaligen *distribution* 9 Gr. bekömt.

III. damit auch die *portiones* der Schüler nicht zugleich vermindert werden, hätte man einen gewissen *numerum* der *Chor* Schüler jetzen, und über 27 oder zum höchsten 30 nicht *recipiren*.

Ohrdruff, den 28. Febr. 1704.

M. *Io. Abr. Kromayer Sup.*

d. Die einzige Angabe über die absolute Höhe der Einnahme eines Chorschülers finde ich in der Matrikel in einer Bemerkung beim Abgang des Primaners Albrecht im Sommer 1705 in den Worten: „*quum is nondum expleto sexennio ca. florenos solidos in choro musico esset lucratus*", also über 80 Taler in noch nicht ganz sechs Jahren! Albrecht war 1699 nach Prima versetzt worden. Nehmen wir die Rate für den Sekundaner hoch an, zu ⅔ von derjenigen für den Primaner[1], so würde Albrecht in Prima durchschnittlich etwa 17 Taler im Jahre erhalten haben. Ob er *chori praefectus* gewesen ist, darüber gibt die Matrikel leider keinen Aufschluß[2]. Nach Vorstehendem ist die Einnahme für den Präfekten auf mindestens 20 Taler im Jahre zu schätzen.

Eine Vergleichung dieser Ergebnisse mit dem geringen Diensteinkommen des Organisten Joh. Chr. Bach[3] erweist die Bedeutung von Sebastians Chorverdienst für seine Unterhaltung in Ohrdruf.

4. Alter der Schüler. Die in der Matrikel befindlichen Angaben über das Alter der Schüler entsprechen (wie die Kontrolle durch die Kirchenbücher ergibt) im allgemeinen dem Alter zur Zeit der Aufstellung der Liste, also am Ende des Schuljahres, mit Ausnahme der Angaben über das Alter der Incipienten. Begreiflicherweise sind die Zahlen nicht immer genau. Doch kann man wohl annehmen, daß sich die Fehler auch teilweise kompensieren. Jedenfalls sind sie für die berechneten Mittelwerte belanglos. Ich lasse hier die Übersicht folgen, die sich aus dem Schülerverzeichnisse vom 10. VII. 1696 ergibt.

Klasse	Abteilung	Schülerzahl	Alter: höchstes	Alter: niedrigstes	Alter: Durchschnitt	Durchschnittsalter für die ganze Klasse
Prima		15	21	14	17,[illegible]	[illegible]
Sekunda	Veterani	3	17	16	16,[illegible]	15
	Novitii	[illegible]	15	4	14,6	
Tertia	Vet.	5	17	13	15,0	14,9
	Nov.		17	[illegible]	13,4	
Quarta	Vet.	11	16	10	12,5	12,0
„	Nov.	13	14	10	11,5	
„	Germani	[illegible]	13	[illegible]	12,[illegible]	
Quinta	Vet.	48	18	8	11,6	10,8
	Nov.	38	12	8	10,7	
Sexta		47	11	6	8,6	8,6
Septima		67	10	5[1]	7,0	7,0

Gute Schüler der Septima wurden nach Quinta versetzt, ohne der Sexta angehört zu haben. Für solche war die Schule also nur sechsklassig.

Das Alter der Incipienten schwankt 1698 zwischen 5 und 9 Jahren und beträgt im Mittel 6,2 Jahre. Die Liste von 1698 zählt 47 Incipienten auf, darunter zehn, deren Alter zu nur 4½ oder 4¾ Jahren angegeben ist[1].

Daß sich die Durchschnittszahlen in den folgenden Jahren nicht gar weit von denen des Jahres 1696 entfernten, ergibt sich aus der nachstehenden Übersicht für die vier oberen Klassen. Es betrug das mittlere Alter der Schüler am Ende des Schuljahres

	in Prima	Sekunda	Tertia	Quarta
1696	17 Jahre	15	14,9	12,0
1697	17,4	15,4	13,3	12,0
1698	17,4	15,7	13,9	[illegible]
1699	17,9	16,0	13,3	[illegible]
1700	18,4	15,3	13,[illegible]	12,0

und die Gesamtzahl der Schüler in diesen Klassen in denselben fünf Jahren 63, 68, [illegible], 76, [illegible].

5. Heimat der Schüler. Für die Quartaner gibt die Matrikel nur in einigen Jahrgängen Auskunft über die Heimat. Deshalb beschränke ich die Zusammenstellung auf die drei obersten Klassen. In diesen waren durchschnittlich 50% Stadtkinder, so 1696 von 35 Schülern 18 aus Ohrdruf und 1700 (in Bachs letztem Ohrdrufer Schuljahre) von 47 Schülern 24 aus Ohrdruf.

Von den auswärtigen Schülern stammte wiederum etwa die Hälfte aus Orten des heutigen Herzogtums Gotha. Es sind in den Jahren 1696 bis 1700 als Heimatorte verzeichnet: Altenbergen, Cabarz, Catterfeld, Emleben, Georgenthal, Gotha, Gräfenhain, Gräfentonna, Haarhausen, Hohenkirchen, Leina, Mechterstedt, Ruhla, Schwabhausen, Wahlwinkel, Waltershausen, Wechmar und Wernigshausen.

[1]) Bei einer andern, aber doch vergleichbaren Gelegenheit, nämlich der Verteilung der Prämien aus der Hohenkirchschen Stiftung im Jahre [illegible]93, erhielt jeder Sekundaner zweimal soviel als ein Tertianer und der Primaner im Durchschnitt [illegible]mal soviel als ein Sekundaner.

[2]) Von [illegible] bis zum 15. Januar [illegible] hatte der Primaner Johann Martin *[illegible]* aus Steinbach dieses Amt. Unter ihm wird Seb. Bach gesungen haben. Von 1700 ab führt die Matrikel die Präfekten nicht mehr auf.

[3]) Nach den von Staudigl aufgefundenen (von mir im Original nicht eingesehenen) und von *Bitter* (Joh. Seb. Bach, 2. Aufl. S. 51) mitgeteilten Akten betrug dasselbe bis 1696 nur 45 Gulden, 3 Malter Korn und Brennholz, erfuhr dann eine Aufbesserung um 10 Gulden und zwei (ursprünglich waren drei) Malter Korn usw. und blieb so bis 1700.

[1]) In einer Verordnung des Fürstl. Hohenloheschen Konsistoriums zu Öhringen vom [illegible] wird dieses Alter nachmals und zwar bey Strafe anbefohlen, ihre Kinder, sobald sie 5 Jahr alt sind, ohne einigen Verzug in die Schule einzuführen, wie ich einer Abschrift des [illegible] Silberschlag aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. entnehme.

Die andere, nur wenig kleinere Hälfte der Auswärtigen verteilte sich in denselben fünf Jahren auf folgende Heimatorte: Arnstadt, Cassel, Eisenach, Gehren, Greußen, Jena, Naumburg, Nordhausen, Osterode a. Harz, Pößneck, Römhild, Steinbach, Tasdorf, Walldorf, Wernshausen. Bei einem Rheinländer, der nach dem Friedensschluß von Ryswyk in seine Heimat zurückkehrte, ist der Geburtsort nicht angegeben.

6. Bachs Eintritt in das Lyceum. Über die Zeit der Aufnahme Seb. Bachs ist der Matrikel eine Angabe nur mittelbar zu entnehmen, weil, wie in Abschn. 1 bereits dargetan und erklärt wurde, für das Schuljahr 1694/95 die Schülerliste fehlt.

Die Ursache von Sebastians Übersiedlung nach Ohrdruf war bekanntlich der Tod seines Vaters, des Stadtmusikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach. Derselbe starb Ende Januar 1695, zwei Monate nachdem er eine zweite Ehe geschlossen hatte. Die Familie löste sich auf. Nach der Genealogie[1] trat Sebastians älterer Bruder Johann Jakob beim Amtsnachfolger seines Vaters als Kunstpfeifer in die Lehre (Spitta a. a. O. I. S. 179). Aus der Matrikel erfahren wir aber, daß er, bevor dies geschehen, mit Sebastian zusammen in dem neu begründeten Hausstand des ältesten Bruders in Ohrdruf (der sich am 23. Oktober 1694 verheiratet hatte) Aufnahme gefunden haben muß. Das wird wohl schon im Februar 1695 gewesen sein.

Da Seb. Bach im Schuljahre 1695/1696 der Tertia und zwar als Novicius angehörte (vergl. die erste Liste in Abschn. 8), so muß er von seiner Übersiedlung nach Ohrdruf an bis zum Juli oder August 1695 in der Quarta gewesen haben. Es ist wohl möglich, daß er schon auf der Schule in Eisenach das Latein begonnen hatte. Andernfalls müßte er durch besonderen Fleiß in nur einem halben Jahre — während einer längeren Zeit als höchstens sechs Monate kann er der Quarta des Lyceums nicht angehört haben — das Pensum dieser Klasse sich derart angeeignet haben, daß er nach Tertia versetzt werden konnte.

Bachs Lehrer am Ohrdrufer Lyceum waren:

1. 1695 in Quarta: Joh. Valentin *Wagner* ([illegible]), der im Januar 1695 Lehrer der Sexta und Septima an Böttigers Stelle aufrückte, während Schneider Quintus blieb.
2. 1695 bis 1697 in Tertia: Joh. Heinr. *Arnold* (s. u.).
3. 1697 bis 1699 in Sekunda: Joh. Jeremias *Böttiger*, der vorher Quartus, nach dem am 11. [illegible] 1695 erfolgten Tode des Konrektors Werner dessen Amt erhielt.
4. Herbst 1699 bis März 1700 in Prima: der sehr tüchtige Rektor Joh. Chr. *Kiesewetter*.
5. Als Musiklehrer, welcher in den vier oberen Klassen an vier Tagen der Woche je die erste Nachmittagsstunde (12 bis 1 Uhr) Gesangunterricht erteilte, funktionierte bis 1697 Arnold, dann Elias *Herda*.

Joh. Chr. Bach war während dieser Jahre nur Organist und noch nicht Lehrer an der Schule. Er erhielt die unterste Lehrerstelle erst im März 1700, als der damalige Inhaber das Amt des Kirchners übernahm, und rückte ein Vierteljahr später in die durch den Tod des Joh. Günther Schneider erledigte Stelle des Quintus ein.

Über Herda hat Spitta ausführlich berichtet, wie er auch Böttiger und Kiesewetter als Bachs Lehrer erwähnt und die Hinweise auf Brückner gibt. Dagegen ist den bisherigen Biographen Bachs nichts von dem Kantor *Arnold* bekannt gewesen, der zwei Jahre lang der alleinige Lehrer Sebastians war. Über diesen gewiß nicht unbegabten Menschen, der aber ein unruhiger Kopf, wenn nicht gar ein rücksichtsloser Streber gewesen zu sein scheint, Genaueres zu erforschen und aktenmäßig festzustellen, wäre eine besondere Aufgabe, die ich einer geeigneteren Kraft überlassen muß. Joh. Heinr. Arnold wurde 1653 zu Ebeleben geboren. Nachdem er drei höhere Schulen und zwei Universitäten besucht, „hat ihn Herzog Ernst zu Gotha zu seinem *Collegio musico* auf Friedenstein A. 1673 beruffen lassen, und ist in selbigem Jahre zum Cantore zu Erfurt gemacht worden.“ Arnold kann in Gotha nur ganz kurze Zeit gewesen sein. Nach dem Tode Herzog Ernst des Frommen wurde er Kantor in Erfurt, dann in Breitenbach, war darnach zum zweiten Male in Erfurt und in Breitenbach, meist nur je drei, nur einmal sechs Jahre in demselben Amte verbleibend, und erhielt 1690 die mit dem Kantorate verbundene Stelle des Tertius am Lyceum zu Ohrdruf (Brückner, a. a. O. III. Stück 10. S. 21). In der Klagesache (1693) wider den verdienten, aber im Alter mürrisch und stumpf gewordenen Rektor Spandier scheint Arnold eine Hauptrolle gespielt zu haben, „der selbst Herr sein wollte und die Schüler verhetzte“, so sagt über ihn eine nachträglich der Matrikel eingefügte Notiz, welche von der Hand des in historischer Forschung geübten Verfassers der „Nachrichten von der Stadt Ohrdruf“, des Rektors und Kantors, und Schulrats Dr. Krügelstein herrührt. Arnold wurde am 2. August 1697 „wegen Unfähigkeit“ (Brückner a. a. O.) seines Amtes enthoben, also *zu der Zeit*, da Sebastian Bach eben nach Sekunda versetzt worden war. Nach einer späteren handschriftlichen Notiz des Konrektors Silberschlag ist Arnold [illegible] 1709 in Erfurt *miserrime* gestorben.“

Als Lehrer in der Klasse scheint Arnold ein Tyrann gewesen zu sein. Einige Notizen in der Matrikel deuten dies an. So findet sich bei den

[1] Die von Spitta wiederholt angezogene „Genealogie“ ist der erste Teil eines Quartheftes von Manuskripten, das sich in der Musikabteilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. — Sign. Ms. [illegible]

Primanern Creutzberg aus Cabarz und Stending aus Pößneck die Bemerkung: *„ab iurbas, a Domino Cantore Arnoldo excitatas, scholae nostrae valedixerunt“*. Das geschah im Schuljahre 1697/98. Beide Zöglinge kehrten fünf bezw. acht Monate nach der Amtsentsetzung Arnolds zum Lyceum zurück. — Joh. Ernst Bach aus Arnstadt und der Rheinländer Greveke stehen in der Liste vom Juli 1697 unter den Sekundanern mit dem Zusatz: *„ob intolerabilem disciplinam Domini Cantoris Arnoldi in hanc classem translati sunt“*. Ernst Bach (cf. Abschn. 10) ist augenscheinlich in litteris ein schwaches Licht gewesen, und Arnolds Geduld wird nur für gut veranlagte Schüler ausgereicht haben. Eine Versetzung in eine höhere Klasse nur aus solchem Grunde ist aber doch eine so außergewöhnliche Maßregel, daß man annehmen muß, es seien zu jener Zeit schon Verhandlungen über die Amtsenthebung des Kantors im Gange gewesen.

Auch die Kirchenbücher zu St. Michaelis liefern kleine Beiträge. Im Kopulationsregister pflegte der Superintendent Melchior Kromayer am Jahresschlusse Nachrichten wie über die Diener der Kirche so auch der Schule, besonders über erfolgte Veränderungen niederzulegen. Bereits Ende 1691 findet sich auf S. 411 bei Arnold der Zusatz: *„Hic sequenti anno [1692] ingentis contemtus in schola et choro musico fuit auctor.“* Und sein Sohn und Amtsnachfolger Joh. Abrah. Kromayer schreibt 1697 auf S. 412: „Ist bei der Schule ist der Gottlose *Cantor Arnold (spretis scholae scandalum ecclesiae et carcinoma . . .)* durch Urtheil und Recht *removiret* und an dessen Stelle Herr Elias Herda   vociret worden.“

6. Seb. Bachs Schülerleistungen. Jede unmittelbare Nachricht über die Leistungen der einzelnen Schüler zu Bachs Zeit fehlt. Auch eine Prämienverteilung fand in den betreffenden Jahren nicht statt.[1] Es bleiben deshalb als Unterlagen für die Beurteilung von Bachs Leistungen allein die Anordnung der Schüler und deren Alter.

In den unteren Klassen bis inkl. Quarta änderte sich, wie ein Vergleich der Jahreslisten zeigt, die Reihenfolge vielfach und zwar derart, daß man nur in der Verschiedenheit der Leistungen und vielleicht des Betragens der Schüler den Grund suchen kann, was im Einzelnen zu belegen hier zu weit führen würde. Auch in Tertia kamen zu Bachs Zeit erhebliche Änderungen gegen die Reihenfolge in Quarta vor, viel seltener in den zwei aufeinanderfolgenden Jahren des Tertianerkursus. In den beiden obersten Klassen blieb die Anordnung fast ausnahmslos ungeändert.

[1] Erst 1713 wurden nach zehnjähriger Pause wieder Prämien im Gesamtbetrage von über 63 Talern an 18 Schüler der drei oberen Klassen verteilt.

A. Das erste Schülerverzeichnis, in welchem Seb. Bachs Name uns entgegentritt, datiert vom 20. VII. 1696 und betrifft die Tertia. Es lautet:

Melchior Immanuel Quehl aus Gräfenhain.
2. Joh. Wilh. Tempel a. Ohrdruf.
3. Georg Kaspar Frobenius a. Ohrdruf.
Novitii.
4. *Joh. Sebastian Bach* a. Eisenach.
5. Joh. Lux a. Ruhla.
6. Benedikt Aug. Oschatz a. Hohenkirchen.
7. Joh. Georg Franck a. Ohrdruf.
8. Asmus Friedr. Jäger a. Werningshausen.
9. Joh. Abraham Frese a. Ohrdruf.
10. Georg Friedr. Mengs a. Ohrdruf.

Nach Secunda wurden versetzt 1, 2, 3, 4 und 7. Im folgenden Schuljahre gingen ab 1, 3, 6 und 10.

Dieses Verzeichnis ergibt die Tatsache: Seb. Bach war bei Schluß des Schuljahres der jüngste Tertianer, nämlich 11 Jahr 4 Monate alt, und trotzdem der erste von den sieben Einjährigen.

Zum Zwecke der Diskussion der Beweiskraft dieser Tatsache für Bachs vorzügliche Schülerleistungen habe ich mir die Frage gestellt: Wie häufig ist der Fall eines gleich jugendlichen oder eines noch geringeren Alters bei einem Schüler der Tertia in den nächstfolgenden Jahren? Ich gebe die Antwort für die Jahre 1697 bis 1702. Die Verfolgung weiter rückwärts wurde gehindert durch die Lücke in der Matrikel und würde auch in die Amtsperiode eines andern Rektors geführt haben, also möglicherweise in mehr oder weniger unvergleichbare Verhältnisse. Nur bis 1702 ging ich, weil von da ab, wie oben erwähnt, der Lehrplan eine für Quarta wichtige Änderung erfuhr. Bei allen in Frage kommenden Schülern habe ich die Altersangaben der Matrikel mit Hilfe der Geburtsregister geprüft bezw. berichtigt. Es ergab sich folgendes:

1697 sind Joh. Heinrich Rosenbusch und Joh. Chr. Dietzel die jüngsten in der Klasse, jener 11 J. 7 M., dieser 11 J. 5 M. alt.

1698 ist kein Tertianer weniger als 12 J. alt.

1699 sind die jüngsten Tertianer Joh. Benjamin Schmalkalter aus Ohrdruf, 11 J. 8½ M. und Friedr. Wilh. Pause aus Ohrdruf, 11 J. 8½ M. alt.

1700 Joh. Benjamin Vollrath aus Ohrdruf, 11 J. 9 M., Justus Heinrich Nann aus Osterode, 10 J. 7 M.

1701 Joh. Philipp Perlet aus Ohrdruf, 11 J. 3½ M.

1702 Heinrich Friedrich Otto aus Ohrdruf, 11 J. 3½ M. und Joh. Samuel Volckmar aus Ohrdruf, 11 J. 2½ M.

In den Jahren 1697 bis 1699 war also kein Tertianer ebenso jung wie Seb. Bach in der gleichen Klasse gewesen war, und bis 1702 finden sich nur vier Fälle eines noch geringeren Alters. Von allen oben aufgezählten neun Schülern hat aber nur

einer Vollrath,[1]) wie Bach den Platz des ersten der *Novitii* eingenommen, und dieser Schüler war auf gleicher Stufe immer noch fünf Monate älter als Sebastian.

B. Die Liste der Tertianer vom 19. VII. 1697

1. *Joh. Seb. Bach*
2. A. F. Jäger[2])
3. J. A. Bross.

Novitii

4. Joh. Heinr. Rosenbusch aus Ohrdruf.
5. Christoph Mich. Koch a. Ohrdruf.
6. Joh. Christoph Dietzel a. Ohrdruf.
7. Nicol. Oschmann a. Altenbergen.
8. Christoph Ernst Jacob a. Ohrdruf.
9. Joh. Mich. Schmied a. Wechmar.
10. Joh. Christoph Paul Syrbius a. Wechmar.
11. Joh. Phil. Syrbius a. Wechmar.

Nach Sekunda versetzt: 1, 2, 4, 5.
Abgegangen: 3 und 7.
Dietzel † 1698

zeigt gegen die vorangehende in Bezug auf Seb. Bach nur den Unterschied, daß Lax (geb. ca. 1682 od. 1683) und Franck (geb. 3. III. 1683) schon nach einjährigem Besuche der Tertia nach Sekunda versetzt worden. Bach hingegen noch ein zweites Jahr in der Klasse geblieben. Franck verlor gegenüber Bach den so gewonnenen Vorsprung an Zeit wieder, indem er drei Jahre in Sekunda verbrachte, so daß Franck und Seb. Bach wiederum zusammen nach Prima versetzt wurden. Lax schnitt den Vorsprung und erreichte schon 1698, also ein Jahr vor Bach die Prima, von der er am 6. X. 1702, nachdem er ihr volle vier Jahre angehört hatte und ein Jahr lang Primus der Anstalt gewesen, die Universität Jena bezog.

Lax und Franck waren, wie angegeben, um 2 bis 3 Jahre älter als Seb. Bach. Um aus dem zweijährigen Aufenthalte Bachs in Tertia einen Schluß auf seine Leistungen als Schüler zu ziehen, darf nur ein Vergleich mit solchen Schülern benutzt werden, die wie Bach zu den jüngsten in der Klasse gehörten. Ich wähle die schon bei der Diskussion der Schülerliste von 1696 erwähnten. Von diesen saßen 3 Jahre in Tertia: Vollrath (1698 bis 1701) und Volckmar (1701 bis 1704). Die meisten gebrauchten wie Seb. Bach 2 Jahre, nämlich Schmalkalter und Pause (beide 1698 bis 1700), Perlet (1700 bis 1702), Otto (1701 bis 1703). Nur ein einziger von ihnen hat die Tertia mit einem Jahre absolviert, das ist Rosenbusch (1696 bis 97), der aber auch 2 Jahre in Quarta gesessen hatte, während Bach, wie in Abschn. 6 festgestellt wurde, nur ein halbes Jahr der Ohrdrufer Quarta angehört haben kann.

Hiernach ist das zweijährige Verbleiben Bachs in der Tertia durchaus kein Anzeichen für eine Minderwertigkeit seiner Schülerleistungen.

C. Es bleiben noch die beiden Verzeichnisse der Jahre 1698 und 1699 übrig.

8. VII. 1698
Secunda.

1. Christoph Ludw. Breitsebach a. Ohrdruf.
2. Joh. Justinus Zang a. Ohrdruf.
3. Joh. Wilh. Tempel a. Ohrdruf.
4. Joh. Georg Franck a. Ohrdruf.
5. *Joh. Seb. Bach.*
6. Asm. Fr. Jäger.
7. Friedr. Gottfr. Schindler a. Gräfentonna.
8. Joh. Christian Marci a. Waltershausen.
9. Joh. Sebast. Albrecht a. Werningshausen.
10. *Joh. Ernst Bach* a. Arnstadt.
11. Joh. Heinr. Rosenbusch.
12. Christian Mich. Koch.

Nach Prima versetzt: 1, 2 und 3.
Abgegangen im folg. Schuljahre: Koch.

25. VII. 1699.
Secunda.

1. Joh. G. Franck.
2. *Joh. Seb. Bach.*
3. Asm. Fr. Jäger.
4. Fr. Gottfr. Schindler.
5. Joh. Chr. Marci.
6. Joh. Seb. Albrecht.
7. *Joh. Ernst Bach.*
8. Joh. Heinr. Rosenbusch.

Novitii

9. Joh. Mich. Schmied a. Wechmar.
10. Joh. Chr. Paul Syrbius a. Wechmar.
11. *Georg Erdmann* a. Leina.

Nach Prima versetzt: 1, 2, 3, 6 und 8.
Abgegangen im folg. Schuljahre: *Seb. Bach.*

In der Liste von 1698 fehlt die Abgrenzung der *Novitii*. Der Grund liegt offenbar darin, daß die einjährigen Sekundaner Bach und Jäger über vier Schüler gesetzt worden sind, die bereits im zweiten Jahre der Klasse angehörten. Die unter 7 bis 9 genannten waren im Laufe des Schuljahres 1696/97 aufgenommen und nach Sekunda gesetzt worden (Albrecht am 8. X. 97, Marci am 25. X. 98, Schindler am 14. VI. 98) und werden sich vermutlich nicht so, wie erwartet, bewährt

[1]) Meine Nachforschungen über die weiteren Lebensschicksale dieser neun Schüler führten bei zweien zu einem negativen Ergebnis. Rosenbusch ist in Jena am 16. VIII. 1703 immatrikuliert worden, Nana ging 1701 vom Lyceum ab. Von ihren Lebensläufen konnte ich Weiteres nicht in Erfahrung bringen. — Frühzeitig starben Dietze (1698 durch Ertrinken), Schmalkalter (1704, wohl als Student in Jena) und Pause (1700). — *Vollrath* war (3) Hochgräfl. Hohenloh. Neuensteinischer Canzlist und Consistorial-Rath und starb am 27. X. 1759. *Perlet* starb am 23. I. 1746 als Bürgermeister von Ohrdruf. *Volckmar* starb am 1. X. 1730 als designierter Prokonsul (zweiter Bürgermeister) von Ohrdruf. *Otto*, der jüngste Tertianer aus allen sieben Jahrgängen, geb. zu Ilmenau d. 8. X. 1692, ist später durch wissenschaftliche Arbeit hervorragend geworden. Die von ihm begonnene „Thuringia sacra" hat seinen Namen bei den Forschern thüringischer Geschichte in Ehren erhalten.

[2]) Die aus früheren Liste wiederkehrenden Schülernamen sind hier gekürzt.

haben. Die Ungewöhnlichkeit einer Änderung der Reihenfolge in Sekunda spricht nur für Seb. Bachs (und Jägers) gute Leistungen. Die Überspringung des Arnstädter Bach findet hingegen ihre Erklärung in der Begründung von dessen Versetzung nach Sekunda (cf. Abschn. 7).

Seb. Bach erlangte die Reife für die Prima in 2 Jahren, d. h. in derjenigen Zeit, welche die Besten hierzu gebrauchten. Denn wir finden in den Jahren 1697 bis 1702 keinen aus Tertia nach Sekunda versetzten Schüler, der diese Klasse in kürzerer Zeit absolviert hätte, wohl aber gebrauchten 27 % von ihnen längere Zeit als Seb. Bach, nämlich 3 Jahre.

Das am 14. VIII. 1700 aufgestellte Verzeichnis der Primaner hier abzudrucken, ist zwecklos. Es mag nur erwähnt sein, daß Seb. Bach dort nochmals unter den abgegangenen Primanern erwähnt ist.

9. Seb. Bachs in Ohrdruf erreichte Schulbildung ist aus dem Lehrplane annähernd zu beurteilen. Wie lange er noch seine Studien auf dem Lyceum hätte fortsetzen müssen, um die Reife für die Universität nach den damaligen Anforderungen zu erreichen, erhellt aus folgendem.

Der Besuch der Prima sollte gemäß den *Leges scholae Ordruvianae*, die 1647 der Superintendent Mose gegeben, für die Einheimischen[1]) ein zweijähriger sein, nach welchem die Schüler durch Ablegung eines Examens ihre Reife für die Akademie (Universität) zu erweisen hatten. Doch fehlt es nicht an Beispielen dafür, daß das Ziel in kürzerer Frist erreicht wurde, selbst von Schülern, die aus der Grafschaft stammten und in ihr später angestellt wurden. Hier ein Beleg aus Seb. Bachs Zeit: Ernst Ludwig Roth, Pfarrersohn aus Schwabhausen (dessen Name sich in der Matrikel zuerst 1693 findet, als er der zweite unter den einjährigen Quartanern war), wurde 1697 von Sekunda nach Prima versetzt und ging am 24. IV. 1699 aber nach nur zweiundeinhalbjährigem Besuche der Prima zur Akademie. Trotzdem erhielt er 1708 die Pfarrerstelle zu Schwabhausen und wurde [illegible] Diakonus zu Ohrdruf, wo er [illegible] starb.

Es ist deshalb als wahrscheinlich anzunehmen, daß Seb. Bach, dessen Schülerleistungen auf Grund der im vorigen Abschnitt enthaltenen Untersuchung als recht gute angesehen werden müssen, die Reife für die Universität mit höchstens dreijährigem Besuche der Prima des Ohrdrufer Lyceums, also im August 1702, erreicht haben würde.

10. Über einige Mitschüler Seb. Bachs. Vom Bachs [illegible] und dem Bruder Joh. [illegible] Vetter Ernst [illegible] und Georg [illegible]

[1]) [illegible] solche Schüler [illegible] die aus Orten der Grafschaft [illegible]

[2]) Auch den von Sebastian [illegible] Christoph geb. zu Erfurt [illegible] IX. [illegible] gest. [illegible] Schwarzburg [illegible] IX. [illegible] Bach [illegible] Matrikel [illegible] Schwarzburger Kantors, nämlich der am

[illegible] In den bisherigen Bachbiographien ist [illegible] als Schulkamerad Sebastians erwähnt. Über ihn vergl. Abschn. 12 dieser Abhandlung.

Joh. Jakob Bach (cf. Abschn. 12), geb. [illegible] steht in der am [illegible] aufgestellten Liste unter denjenigen [illegible] welche im Verlaufe des Schuljahres [illegible] das Lyceum verließen. Das Datum seines Weggangs fehlt; offenbar war derselbe [illegible] dem Amtsantritt des Rektors Kiesewetter erfolgt.

Zur Beurteilung des Verhältnisses des beiden jüngsten Brüder Bach zueinander möchte ich darauf hinweisen, daß Sebastian [illegible] ein Jahr alt war, als sein älterer Bruder Joh. Christoph das väterliche Haus zu Eisenach verließ, um in Erfurt unter Pachelbels Leitung sich der Musik zu widmen. [illegible] Christoph und Sebastian sind dann erst wieder in Ohrdruf Hausgenossen geworden. Es ist deshalb wahrscheinlich [illegible] daß Sebastian in dem um 14 Jahre älteren Christoph weniger den Bruder als den Lehrer und Erzieher sah, dagegen mit aller Bruderliebe an dem nur um drei Jahre älteren Jakob hing, der mit ihm in Eisenach aufgewachsen war und mit dem das Schicksal der Verwaisung beide [illegible] Sebastian [illegible] Verhältnissen in Ohrdruf [illegible] angeschlossen haben, als er [illegible] Erinnerungen seiner Jugend [illegible] 1704, als [illegible] Dienste [illegible] Sebastian komponierte *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* [illegible] Beleg für das herzliche Verhältnis.

Joh. Ernst Bach, geb. [illegible] XI. [illegible] war der älteste Sohn des [illegible] Hof- und Stadtmusikus [illegible] Christoph Bach zu Arnstadt, des Zwillingsbruders von Sebastians Vater. Es ist bekannt, daß dieses Brüderpaar eine auffallende Gleichartigkeit des äußeren und inneren Wesens besaß, welche [illegible] Verwechselung reizte, und daß sie sich sehr zärtlich liebten[3]). Ein [illegible] Verhältnis dürfte sich wohl [illegible] auf die Söhne übertragen haben.

[illegible] Mutter Ernst Bachs war eine Tochter des Kirchners [illegible] zu Ohrdruf. Vielleicht hat die Möglichkeit, bei Verwandten [illegible] die Veranlassung dazu gegeben, daß Ernst Bach nach Ohrdruf kam. [illegible] Tertia [illegible] des Schülerverzeichnisses [illegible] unter den Sekundanern [illegible] Begründung seiner Versetzung. Wenn man auch aus dieser [illegible] [illegible] so ist es doch auffällig, daß er bis zu seinem Abgange am [illegible] April [illegible] Jahre lang in derselben Klasse [illegible] Prima zu gelangen. Es scheint, daß er sehr viel weniger für die Wissenschaften veranlagt gewesen ist als sein Vetter Sebastian.

Ernst Bach war [illegible] Jahre lang der Mitschüler [illegible] der Klassengenosse Sebastians und auch übrigens wahrscheinlich auch dessen bester Schulfreund. [illegible] bisher nicht bekannten [illegible] als Veranlassung [illegible] daß Ernst Bach einige Jahre später in Hamburg weilte [illegible] Lüneburg [illegible] Vetter zuerst die Wege gewiesen habe. Wie [illegible] Sebastian dann in Arnstadt [illegible]

[illegible] *Joh. Lorenz Bach* wurde am [illegible] III. [illegible] aufgenommen und gehörte [illegible] IX. [illegible] der Prima des Lyceums [illegible] sich der Musik zu widmen. Er wurde später [illegible] in Lahm in Franken und fertigte eine Abschrift des Familienstammbaumes [illegible] Pfarrer [illegible] zu Wechmar [illegible] (cf. Spitta I, S. XX und [illegible]).

[3]) Es [illegible] Schüler aus Thüringen zu jener Zeit aus dem [illegible]

[4]) Über seine Lebensdaten [illegible] Bach XI. [illegible] (cf. Spitta I, S. [illegible]).

[5]) [illegible] in der Familie Bach häufig wurde.

[6]) cf. *Pirro*, [illegible] Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig [illegible] auch *Spitta* [illegible] I, S. 154.

17[illegible]) [illegible] die [illegible] Lage seines Verwandten zu [illegible] (Spitta I, S. [illegible]).

Ob Seb. Bach noch zu anderen von seinen Ohrdrufer Schulkameraden später Beziehungen unterhalten hat, ist nicht bekannt.

11. Bachs Abgang. a) Zeitpunkt. Noch 1881 sagt *Bitter* in der 2. Aufl. seines „Joh. Seb. Bach" Band I, S. 44: „Gewiß ist, daß Sebastian im Jahre 1699 aus Ohrdruf fortging." Bitter übersah oder ignorierte die 1873 in Spittas Werk (I, S. 187) resümierten Ergebnisse der von ersterem veranlaßten Untersuchung des Prof. *W. Junghans* in Lüneburg, welche in der 1870 erschienenen Programmabhandlung[1]) des dortigen Johanneums niedergelegt sind. In dem Verzeichnisse des Mettenchors der Michaeliskirche zu Lüneburg für die Zeit vom 3. April bis 1. Mai 1700 stehen „unter 15 Schülern Erdmann an neunter und Bach an zehnter Stelle von oben gerechnet". Da ihre Namen vorher sich nicht finden, schließt Junghans mit Recht, daß beide erst zu Ostern nach Lüneburg gekommen sind.

Durch die Matrikel des Lyceums zu Ohrdruf wird der Zeitpunkt von Bachs Weggang bis auf den Tag, nämlich den 15. März 1700 festgelegt. Die Chorgeldverteilung vom 8. März 1700 wird vielleicht noch die Mittel zur Ausrüstung und ein bescheidenes Reisegeld für Sebastian geliefert haben, so daß dieser am 15. März abreisen konnte. Er ist zunächst wahrscheinlich zu seinem Kameraden Erdmann (vergl. Abschn. 12) gewandert, worauf dann beide in der zweiten Hälfte des März gemeinsam ihren Weg nach Lüneburg genommen haben werden.

b) Gründe für den Abgang. In dem Nekrologe, der 4 Jahre nach Sebastians Tode in Mizlers Musikalischer Bibliothek[2]) erschien und von seinem zweiten Sohne *Karl Philipp Emanuel* in Gemeinschaft mit Sebastians vormaligem Schüler *Agricola* verfaßt ist, findet sich die Angabe (S. [illegible]), daß sich Joh. Seb. Bach „nachdem sein Bruder gestorben war" nach Lüneburg begeben habe. Man hat fortan das Ableben des Joh. Christoph als Grund der Übersiedelung angesehen, bis die durch *Bitter* veranlaßten Nachforschungen in den Kirchenbüchern zu Ohrdruf die Unhaltbarkeit dieser Annahme dadurch erwiesen, daß sie 1721 als das Todesjahr von Sebastians Bruder feststellten.

Die Notiz in der Matrikel lautet: „*Luneburgum ob defectum hospitiorum se contulit d. 15. Martii 1700*". Dieser Grund für den Weggang Seb. Bachs[3]) ist sicherlich ein gewichtiger, aber meines Erachtens nicht der einzige gewesen. Für seine Triftigkeit spricht folgendes.

Als Joh. Christoph Bach 1695 seine zwei jüngeren Brüder bei sich aufnahm, war er erst seit kurzem verheiratet (s. Abschn. 6). Bis zum März 1700 hatte sich seine Familie um zwei eigene Kinder vermehrt: Tobias Friedrich, geb. d. 21. VII. 1695 und Christiane Sophie, geb. d. [illegible] VIII. 1697 (die sich 1722 an den Lehrer Happe verheiratete), ein drittes Kind, Joh. Bernhard, wurde ihm am 24. XI. 1700 geboren. Es ist begreiflich, daß dadurch seiner Opferwilligkeit über sein Diensteinkommen, welches die letzte Fußnote zu Abschn. [illegible] ... Sebastian gegenüber immer engere Schranken gezogen wurden. Tatsächlich mußte er sich dazu bequemen, die Lehrtätigkeit an der Schule aufzunehmen, welche er wegen mangelnder Neigung (und Vorbildung) zu diesem Berufe bei Antritt seiner Organistenstelle einem andern überlassen hatte, und die er bis an sein Lebensende nur als eine Last und Behinderung in der Pflege der Musik empfunden hat.

Andererseits haben wir in Abschnitt 3 festgestellt, daß die Verteilung der Chorgelder eine für Seb. Bach nicht unwesentliche Einnahmequelle gebildet haben muß, welche sich überdies bei seinem weiteren Verbleiben in Ohrdruf noch erheblich gesteigert haben würde.

Darum halte ich die Annahme für gerechtfertigt, daß bei dem vierzehnjährigen Knaben das Verlangen lebendig und für seine Entschließungen bestimmend gewesen ist, seinen Horizont, und gewiß nicht am wenigsten den musikalischen, zu erweitern.

Daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiederholt stimmbegabte Schüler aus Thüringen sich nach Lüneburg wandten, hauptsächlich angelockt durch die Aussicht auf Chorverdienst, hat W. Junghans (l. c. S. [illegible]) dargetan. Aber nicht der aus Wien gebürtige Lüneburger Organist Joh. Jakob Löw hat Bach nach Lüneburg gezogen, wie Junghans als Vermutung andeutet, sondern der Ohrdrufer Kantor Elias Herda, der selbst vorher in Lüneburg gewesen, hat Erdmann und Bach dahin gewiesen (cf. Spitta I, S. 180 f.).

12. Georg Erdmann und dessen Einfluß auf Seb. Bachs Lebensgang. Über den Geburtsort von Bachs Jugendfreund Georg Erdmann, der mit ihm nach Lüneburg zog[4]), gibt die Matrikel

[1]) Betitelt: „Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik".

[2]) „Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht [illegible] Des vierten Bandes erster Teil. Leipzig, im Jahre 1754. Im Mizlerischen Bücher-Verlag [illegible]

[3]) Eine ähnliche Begründung liest sich in der Matrikel beim Abgang anderer Schüler [illegible] in der [illegible] Fassung [illegible]

[4]) Daß Georg Erdmann, der mit Bach in Lüneburg [illegible] war, aus [illegible] bei Ohrdruf stammte, hat *Richard Buchmayer* [illegible] festgestellt.

[illegible] Erdmann [illegible] und [illegible] Diensten und starb 17[illegible] als Kaiserlich Russischer [illegible] zu Danzig. Durch den, der seinen Schulfreund auch in Weimar wieder aufgesucht hat, ist ein für die Bachforschung sehr wichtiges Dokument erhalten worden, jener Brief nämlich, in welchem Bach von Leipzig aus 1730 seine Lage schildert. [illegible] Brief [illegible]

die von Spitta (l. c. I S. 187) vergeblich gesuchte Auskunft. Er stammte aus Leina, einem Dorfe zwischen Gotha und Waltershausen, also aus der Heimat des Kantors Herda. Georg Erdmann wurde dort am 19. Februar 1682 als Sohn des Hans Erdmann jun. getauft.[1] Am 17. Januar 1698 in die Tertia des Lyceums zu Ohrdruf aufgenommen, wurde er im Sommer desselben Jahres nach Sekunda versetzt, war hier als letzter in der Reihenfolge (vergl. das letzte Verzeichnis im Abschnitt 8) ein Jahr lang Klassengenosse des um drei Jahre jüngeren Seb. Bach und verließ die Anstalt als Sekundaner am 19. Januar 1700. Sein Abgang wird wie derjenige Bachs begründet: *ob defectum hospitiorum abiit Luneburgum*. Die zwischen seinem Weggang von Ohrdruf und der Abreise nach Lüneburg liegenden 6 bis 7 Wochen[2] wird er wohl in seinem Elternhause in Leina zugebracht haben.

Meines Erachtens hat Erdmanns, von Herda jedenfalls beratene Entschließung die **erste** Veranlassung dazu gegeben, daß auch Sebastian Bach nach Lüneburg übersiedelte. Die Beziehungen zwischen Herda und Erdmann sind augenscheinlich von vornherein innigere gewesen, als die zwischen Herda und Bach. Dafür spricht schon die Koinzidenz folgender Data.

Herda wurde am 7. Januar 1698 in sein Amt als Lehrer der Tertia eingeführt, und bereits zehn Tage später wird, aus dem gleichen Dorfe Leina stammend, Erdmann als Schüler aufgenommen und zwar in Herdas Klasse. Es liegt jedenfalls näher, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Tatsachen anzunehmen,[3] als ihr Zusammentreffen nur als zufällig hinzustellen.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß Herda niemals Bachs Klassenlehrer gewesen, vielmehr nur in den vier Singstunden und als Leiter des Schülerchors mit Bach in Berührung kam.

Endlich ist die Tatsache hier zu beachten, daß Erdmann in dem Lüneburger Verzeichnis der Mettenchorschüler über Bach steht (cf. Abschn. 11 a.). Spitta glaubte daraus die Folgerung ziehen zu sollen, daß Erdmann (in Lüneburg) einer höheren Klasse angehörte als Bach (l. c. S. 187), wie er auch von Bach irrtümlich annahm, daß er „in Ohrdruf nicht über die Sekunda hinausgekommen" sei (l. c. S. 189). Wir haben aber oben aus der Matrikel ersehen, daß Bach als Primaner, Erdmann als Sekundaner vom Lyceum schieden. Will man der Umkehr der Reihenfolge überhaupt eine Bedeutung beimessen und sie nicht bloß auf den Altersunterschied zurückführen, so könnte sie durch die Annahme erklärt werden, daß Herdas Fürsorge und Empfehlung sich in erster Linie auf Erdmann (wenn nicht gar auf ihn allein) bezogen habe.

Der Sachverhalt dürfte also folgender gewesen sein: Sebastian Bach ergriff die sich darbietende Gelegenheit und schloß sich, vertrauend auf seine gute Stimme und im Bewußtsein seiner musikalischen Leistungsfähigkeit, Erdmann an, um aus den ihm zu enge gewordenen Ohrdrufer Verhältnissen herauszukommen.

hinterlassenen Papieren Erdmanns (aus d. 18. Jahrhunderte im Kaiserl. Staatsarchive zu Moskau) und es ist Spittas Verdienst, ihn ans Tageslicht gezogen zu haben. Er findet sich abgedruckt im 2. Band von Spittas Werk S. 82–84.

[1] Diese Angabe danke ich Herrn Pfarrer A. Heyn in Leina.

[2] In diese Zwischenzeit fällt die Einführung des Gregorianischen Kalenders. Auf den 18. Februar 1700 folgte sogleich der 1. März.

[3] Ob Erdmann mit Herda verwandt war, ist bisher nicht festgestellt. — Aus Leina befindet sich ferner (als zugleich schon vor Herdas Anstellung) nur ein Schüler des Lyceums, Heinr. Sebast. Zöpfler, aufgenommen d. 22. VI. 1697 und am 19. XI. 1699 aus Prima abgegangen.

Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach.

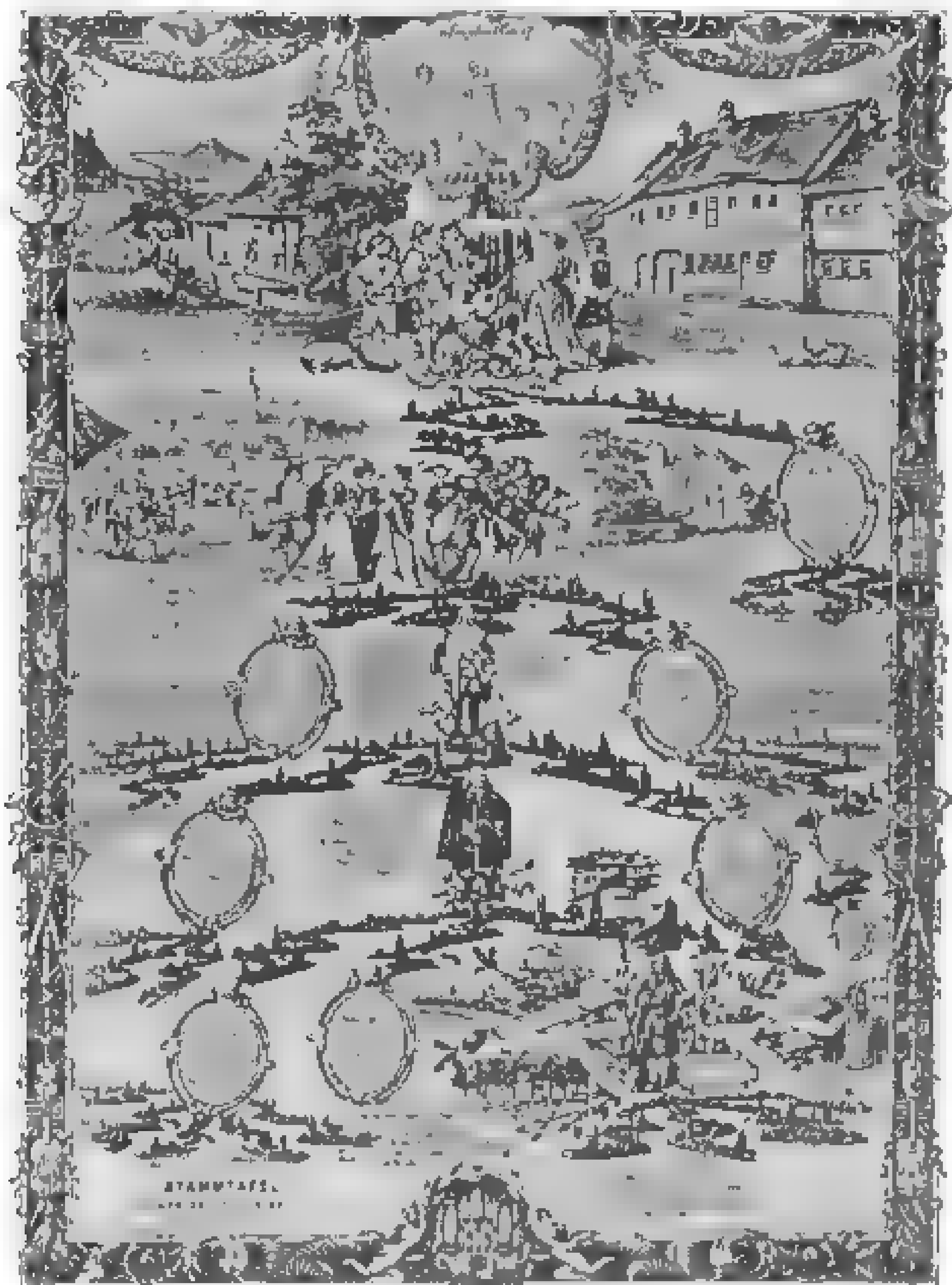
Von Prof. Dr. **Friedrich Thomas**.

Die im Sommer 1898 hier[1] veranstaltete Feier der Erinnerung an Joh. Seb. Bachs Ohrdrufer Schulzeit führte auch dazu, Umfrage zu halten nach den noch lebenden männlichen Nachkommen jenes Johann Christoph Bach, in dessen Familie der verwaiste jüngere Bruder Johann Sebastian von 1695–1700 Aufnahme fand. Die meisten der im Druck erschienenen Mitteilungen über die Familie Bach berücksichtigen noch die Neffen Johann Sebastians, aber nicht mehr deren Nachkommen, so auch die von *Fetisch* in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 45. Jahrg. 1843 Nr. 30 und 31 veröffentlichten, welche *Spitta* (Joh. Seb. Bach, Band I, 1873, S. 15) erwähnt. Nur zwei **gedruckte** Stammbäume kenne ich, welche von den nachfolgenden Generationen Kenntnis zu geben suchen. Diese sind:

1. der von *Bitter* 1868 im zweiten Anhang zu Bd. II seines Werkes „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder" veröffentlichte Manuskriptstammbaum, welcher außer den Mängeln und Fehlern des handschriftlichen Ohrdrufer Familienstamm-

[1] Die Arbeit erschien zuerst im Programm des Gymnasium Gleichense zu Ohrdruf Ostern 1899, früher als die hier vorangestellten Ergebnisse. Der Neudruck des Stammbaumes kam mir unerwartet, so daß ich mich auf Einfügung einiger Zusätze beschränken mußte, ohne aber die Literaturangaben in den Bemerkungen (z. B. durch Hinweise auf Ohrdrufer Kirchen- und Schulregister u. anderes) zu ergänzen vermochte. Die Stammtafel ist unverändert abgedruckt. Gegenüber einiger mir zugegangenen schriftlichen Verbesserungen derselben, die ich unbeantwortet ließ, erwähne ich, daß bis heute ein Fehler in ihr nicht gefunden worden, aber auch die Beseitigung des Fragezeichens bei Nr. 23 meines Wissens nicht zu meiner Kenntnis gekommen ist.

baumes (siehe unten) noch andere enthält, die durch Flüchtigkeit oder falsche Konjekturen von *Bitter* hinzugebracht sein mögen. Einige Richtigstellungen sind schon von *Rob. Eitner* in dem Musikalischen Wochenblatt I, 1870, No. 27 bewirkt worden und zwar auf Grund von Material, das er von *Bitter* erhielt. Dieser hat jene Verbesserungen des Stammbaumes (sie betreffen nur No. 5, 6 und 7 meiner Stammtafel) dann auch selbst publiziert



in der 2. Aufl. seines »Joh. Seb. Bach« 1880, Bd. I, S. 51. Bezeichnend für die geringe Sorgfalt, mit der *Bitter* den Stammbaum behandelte, ist die ebenda auf S. 41 stehende Angabe, daß die Linie des Christoph Bach ausgestorben sei und nur die des Johann Bach zu Erfurt bis in die neueste Zeit herabreiche.

3) Der in der Neuen Musikzeitung VI, 1884, No. 21 zusammengestellte Stammbaum beschränkt sich

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

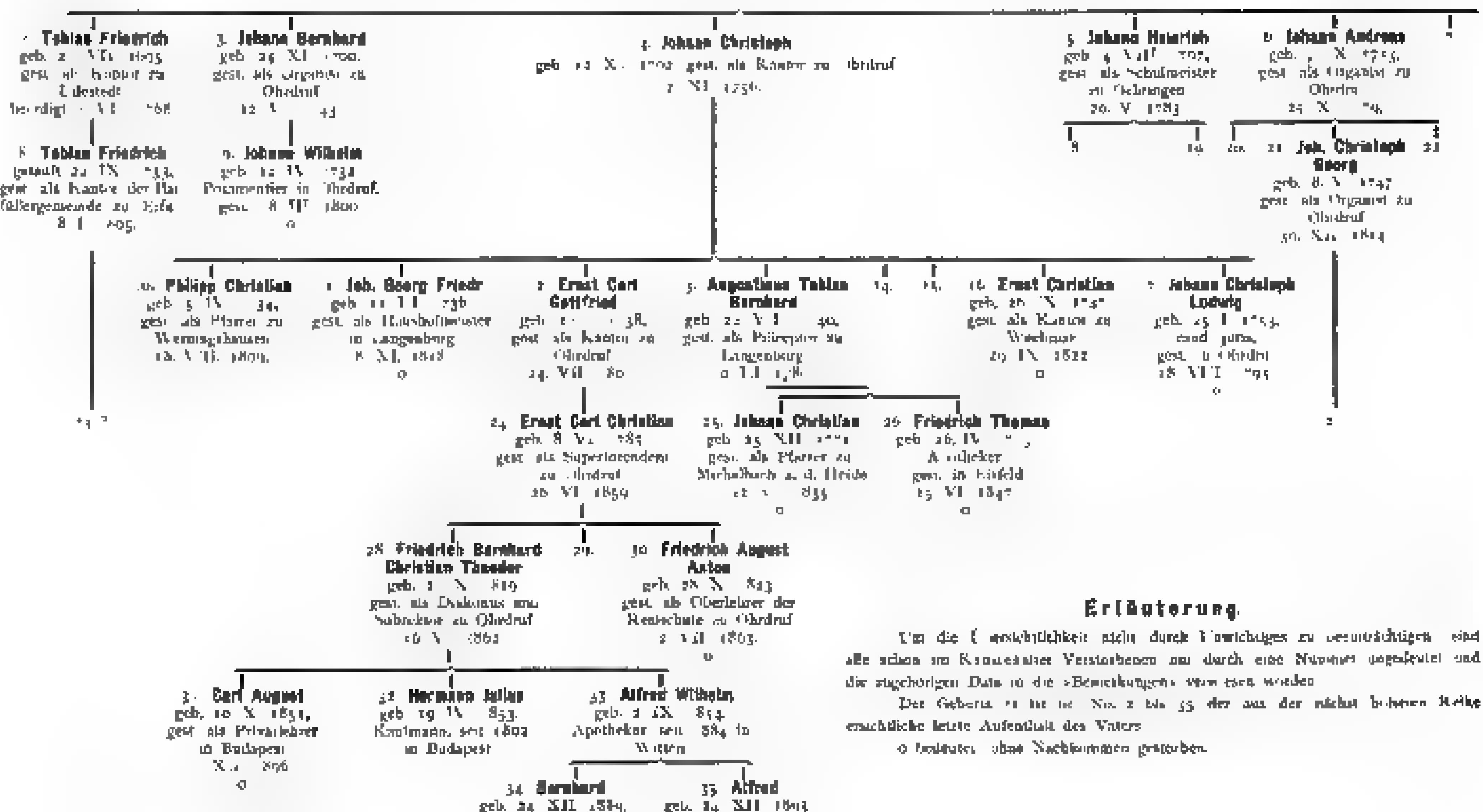
[illegible]

Bemerkungen.

[illegible]

[illegible]

Mannesstammbaum des Ohrdrufer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach.



Erläuterung.

Um die Übersichtlichkeit nicht durch Abzweigungen zu beeinträchtigen, sind alle schon im Kindesalter Verstorbenen nur durch eine Nummer angedeutet und die zugehörigen Data in die »Bemerkungen« verwiesen worden.

Den Geburtsorten der No. 2 bis 35 der aus der nächst höheren Reihe ersichtliche letzte Aufenthalt des Vaters.

o bedeutet: ohne Nachkommen gestorben.

[illegible]

[illegible]

Lose Blätter.

Zur Bachpflege.

[illegible]

K.

[illegible]

Einige Gedanken über Johann Sebastian Bachs Klaviermusik.

Von Stephanie [illegible]

[illegible]

[illegible]

Darf der Choral in der [illegible] ... Wenn ich einmal [illegible] ohne Begleitung gesungen werden?

[illegible]

welcher man sich hierdurch schuldig macht, putzt man das Werk durch ein ganz unbekanntes Flickmaterial auf und gibt ihr einen Anstrich von Sentimentalität, welcher [illegible] ungemein unangebrachter ist als hier. Bachs Choralsätze tun ihre eigentümliche Wirkung nur in jenem aus Menschengesang, Orgel- und Instrumentenklang gemischten Colorit, das durch nichts anderes zu ersetzen ist. Die Instrumente haben bei Bach [illegible] mehrstimmig [illegible] zu singen, daß es außerdem eine greifbare Sinnlichkeit hat, wenn er [illegible] Choräle [illegible] dem Gange der [illegible] Singstimmen einseitig überwerfen [illegible] Spitta bringt hier den [illegible] Beweis, daß der Choral [illegible] Begleitung bei weitem wirkungsvoller ist als mit Begleitung, denn wenn das [illegible] die erstere Form gewählt wird, so ist dieser Schluß doch wohl gerechtfertigt. Die von Spitta gerügte Sentimentalität ist nicht notwendig mit dem a cappella-Vortrag verbunden. Gewiß ist es im allgemeinen richtig, daß Bachs Choralsätze ihre eigentümliche Wirkung nur in jenem aus Menschengesang, Orgel- und Instrumentenklang gemischten Kolorit tun, bei dem unvergleichlich musikalischen Gehalte [illegible] Wenn ich etwas [illegible] jedoch ist der [illegible] ungetrübte Gesang aus Menschenmund und Menschenherzen, das Medium, welches allein jene erschütternde Wirkung ausübt, die schon Tausende empfunden haben. R.

Joh. Seb. Bachs »Notenbüchlein« für Anna Magdalena Bach (1725).

Kunstwartverlag Georg D. W. Callwey, München. Preis [illegible] M. [illegible]

Nachdem das im Laufe der [illegible] in dem [illegible] Hause vor wenigen Jahren geprägte Schlagwort [illegible] dem Volke in weiten Kreisen neben Widerspruch [illegible] Widerhall gefunden hat, ist die Bach-Gesellschaft eifrig an der Arbeit gewesen, die bisher [illegible] zu deren Verständnis die theoretische Ausrüstung mit dem komplizierten Apparate kontrapunktischer Geheimnisse und Künste wenige [illegible] Werke des unvergleichlichen Thomaskantors auch in sogenannten Volksausgaben weiter zu verbreiten. Als ein wertvoller Beitrag zur Lösung der durch das vorhin [illegible] Schlagwort gekennzeichneten hohen Aufgabe muß auch das oben angezeigte verdienstvolle Unternehmen des Kunstwartverlags begrüßt werden, das dem Bachkenner liebe und vertraute »Notenbüchlein« dem Freunde deutscher Familien- und Hausmusik in einer dem Original nach Format, Einband usw. möglichst ähnlichen Gestalt in die Hand zu geben. Das »Notenbüchlein« ist ein sprechender Beweis des überaus glücklichen ehelichen Verhältnisses zwischen dem großen Tonmeister und seiner zweiten Frau Anna Magdalena geb. Wülken. Sie nahm an Sebastians Kunstschaffen den innigsten Anteil, wurde von ihm selbst im [illegible] und Generalbaß unterwiesen und half ihm fleißig Noten kopieren, denn die Kompositionen damaliger Zeit wurden meist durch Abschreiben oder Stechen bzw. Abziehen der Platten durch die Komponisten selbst vervielfältigt. — Das Werk enthält 4 sogenannte französische Suiten für Klavier (Tanzstücke gewöhnlich in der Verbindung: Allemande, Sarabande, Courante und Gigue komponiert), das durch den [illegible] bekannt gewordene [illegible] unter der Bezeichnung Menuett [illegible] bekannte [illegible] Präludium aus dem »Wohltemperierten Klavier«, mehrere Choräle, geistliche Arien und einige weltliche [illegible] das [illegible] Lied, einige von [illegible] Empfinden durchdrungene »Bist du bei mir« [illegible] Außerdem besitzen wir darin einige leichte und liebliche, für die geübten Anfänger am Clavier [illegible] verschiedene Klavierstücke (Menuett, Marsch, Polonaise usw.), eine Klavierkomposition des Organisten Georg Böhm ([illegible]), der aus [illegible] bei Gotha gebürtig, in Lüneburg amtierte zu der Zeit, als sein jüngerer genialer Landsmann das dortige [illegible] besuchte, und als Schluß ein [illegible] Hochzeitscarmen und einige Regeln vom Generalbaß. Herausgegeben ist das treffliche, jedem Musikfreund wahrhaft erquickende Werk von dem rühmlichst bekannten geistvollen Musikschriftsteller und Bachbiographen[1] Dr. Richard Batka in Prag, auf dessen Veranlassung [illegible] unter Mitwirkung der Herren Kapellmeister [illegible] und Dr. [illegible]. Eine eventuelle Neuauflage müßte schon aus Pietät vor dem [illegible] Objekte sorgfältiger ediert werden. Besonders in der Arie aus der Kantate [illegible] habe genug [illegible] und viele grobe Fehler stehen geblieben. [illegible] Verstöße [illegible] unzulässige Vereinfachungen [illegible]. Das Registrieren der übrigen [illegible] würde den mir zur Verfügung stehenden Raum bei weitem überschreiten.

Es stände besser um unsere deutsche Haus- und Familienmusik, wenn sich der Wunsch des Herausgebers bald erfüllte: »Möge das Notenbüchlein [illegible] werden, was es längst zu sein verdiente, ein Lieblingsbesitztum des deutschen Musikfreundes!«

Bielefeld. P. Teichfischer.

Scheibe gegen Bach.

Der Königl. dänische Kapellmeister Joh. Ad. Scheibe gab seit dem März 1737 eine Halbmonatsschrift »Der kritische Musikus« heraus. Im [illegible] Stück des ersten Jahrganges veröffentlichte Scheibe einen musikalischen Reisebrief, angeblich aus der Feder eines Freundes des Herausgebers, der Bachs Kompositionen — ohne den Namen Bachs zu nennen — einer scharfen Kritik unterzog. Die in Betracht kommende Stelle lautet:

Der Herr [illegible] ist endlich [illegible] der vornehmste unter den Musikanten [illegible]. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er hat zur Zeit nur Einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedene mahl spielen hören. Man erstaunet bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und Füße so sonderbar und behende in einander schränken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen. Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urteilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses ist aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen

[1] [illegible] Schwarz [illegible] Bachbiographie [illegible] Biographen [illegible] R. [illegible] [illegible] bei der große Thomaskantor [illegible] Mannes für die deutsche Kultur zu erfüllen [illegible] Vorlesung [illegible] Der [illegible] [illegible]

und Alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das verdirbt seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz, er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der [illegible] in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt, und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Vernunft streitet.«

Kurze Zeit darauf erschien, um sich später herauszustellen aus der Feder des Magisters Birnbaum, eine Entgegnung. [illegible] es sei nur ein Bach in der Welt, und ihm komme keiner gleich, auch Händel nicht. Man werfe ihm Mangel an Annehmlichkeit vor, aber die Musik ist nicht nur bestimmt [illegible] allein zu gefallen, sondern auch [illegible] einen rauhen Ton mit einem angenehmen [illegible] welche Dissonanzen und Auflösungen [illegible] zu [illegible] wären. In der Verbindung und Abwechslung von Konsonanzen und Dissonanzen, einer Verbindung der Harmonie, bestehe die wahre Annehmlichkeit der Musik. Was meine man aber mit dem Vorwurf der Schwülstigkeit, der Verworrenheit? Sei mit diesem [illegible] Mangel an Ordnung gemeint? Dieses könne nicht sein, denn wo die Regeln der Komposition auf das Strengste beobachtet werden, müsse Ordnung sein. [illegible] wenn man behauptet, der Herr [illegible] Bach verdunkle die Schönheit seiner Stücke durch allzu große Kunst. Die wahre Kunst ahme die Natur nach und helfe ihr da, wo es nötig sei. Daß alle Stimmen [illegible] und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten und keine Hauptstimme darunter zu erkennen sei, [illegible] der Übereinstimmung [illegible] Denn das Wesen der Musik bestehe in der Harmonie, und diese werde viel vollkommener, wenn alle Stimmen miteinander arbeiten. Die Entgegnung veranlaßte den Angreifer zu der [illegible] Frage, warum man jene Charakteristik auf Bach bezogen habe, da doch der Name jenes Meisters nicht genannt worden wäre. [illegible] getroffen habe? [illegible] Herrn Kapellmeister [illegible] nicht [illegible] sondern auch der ungenannte Verfasser der Entgegnung. Deshalb trage der Herausgeber des kritischen Musikus kein Bedenken, [illegible] zu gestehen, daß der Herr Hofkompositeur damit gemeint sei.

Er fährt dann fort:

»Bach ist nicht einzig, nicht unvergleichlich. Frankreich, die römische Kirche in deren Provinzen haben viele Meister, die ihm verglichen werden können. Er [illegible] nicht [illegible] daß man einen so würdigen Mann als den berühmten Herrn Händel ihm nur [illegible] stelle. Der Vorzug, den dieser vor allen Kennern [illegible] erhält, seine sonderbare Annehmlichkeit zu spielen, [illegible] die Herzen seiner Zuhörer und [illegible] rühren, kommen auch den [illegible] Musikverständigen [illegible] welche [illegible] Männern [illegible] Ein Rest [illegible] des Verfassers Freund der [illegible] des angegriffenen [illegible] [illegible] gut [illegible] und [illegible] Papier.

Von hier aus geht der Verfasser auf die Grund-ursache der Fehler in der Composition über, die er Bach vorwerfe und wodurch verhindert werde, daß er nicht die Bewunderung ganzer Nationen sei. Dieser große Mann, sagt er, habe sich nicht sonderlich in den Wissenschaften umgesehen, die zu einem gelehrten Componisten erfordert werden. Wie könne derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten sein, der sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht habe, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie wolle derjenige alle Vorteile erwerben, die zur Erlangung des guten Geschmacks gehören, der sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln bekümmert habe, die aus der Redekunst und Dichtkunst [illegible] [illegible] ohne [illegible] [illegible] und [illegible] kann, zumal darum die Eigenschaften der guten und schlechten Schreibarten [illegible] und [illegible] fast ganz allein [illegible] Nicht die musikalische Gelehrtheit allein macht den außerordentlichen Componisten zu [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] man durch [illegible] Arbeit [illegible] Verwunderung erwecken [illegible] rühren, noch einen Eindruck, eine Bewegung bei seinen Zuhörern hinterlassen. [illegible] Annehmlichkeit bestehe nicht in gewählter Abwechslung der Consonanzen und Dissonanzen. [illegible] aus einer [illegible] Reihe [illegible] Auflösungen zusammengesetzt, und nur auf der [illegible] gegründet [illegible] [illegible] die [illegible] Natürliche [illegible] einer Melodie mangle, wo man nur ein [illegible] [illegible] die [illegible] nicht vorhanden wäre. Es wird [illegible] kein [illegible] Mann mit großer [illegible] einst mit Erfahrung, daß [illegible] Stücken die [illegible] als eine [illegible] Weise [illegible] wenn die gewöhnliche [illegible] [illegible] [illegible] geben [illegible] alle [illegible] Gedanke [illegible] ganz [illegible] und [illegible] nicht geringen [illegible]

[illegible] Rede [illegible] [illegible] Man [illegible] [illegible] Menschen [illegible] man diese Stimmen gleich [illegible] [illegible] wenn [illegible] alle [illegible] [illegible] daß man [illegible] die [illegible] des Gesangs [illegible] der [illegible] Veränderungen [illegible] unterscheiden könne, wenn man [illegible] Bewegung, daß alle Stimmen [illegible] müssen [illegible] die [illegible] Manieren, künstliche Verzierungen, Anmerkungen setzen. Durch alles dieses werde man verleitet, den wahren und natürlichen Gesang [illegible] [illegible] Verbindung [illegible] aus den [illegible] und [illegible] harmonischen [illegible] [illegible] von [illegible] Stimmen ganz [illegible] [illegible] [illegible] daß man nicht [illegible] [illegible] die Hauptstimme [illegible] daß [illegible] nicht [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] Natur [illegible] [illegible] der Rede [illegible] den [illegible] Fehlern [illegible] [illegible] den [illegible] Stücken [illegible] Natürliche [illegible] einiger Fehler [illegible] [illegible] Annehmlichkeit [illegible] große Kunst [illegible] Fehler [illegible] die Kunst der Natur nicht [illegible] [illegible]

diese brauche an sich selbst alles was trefflich ist, und brauche von der Kunst nicht erst die Schmucke zu borgen. Was aber die Aufführung betreffe, so sei es jederzeit ein Fehler, wenn der Tonsetzer nicht die Natur der Instrumente und Sänger [illegible] [illegible]

[illegible]

Der Verfasser der „unparteiischen Anmerkungen“ habe durch sein übertriebenes Lob den Ehrennamen des Herrn [illegible] [illegible]

[illegible]

Gott sei zu verstehen. Heil uns, daß wir die Mittel haben, seine Werke würdig aufzuführen. K.

Urteile über Bach.

[illegible]

Merkwürdigkeit aus Bachs Leben.

[illegible]

Monatliche Rundschau.

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Dr. W. Nagel

Der Gottesdienst des zweiten Bachfestes

[illegible]

[illegible]

Bachfeier in Arnstadt

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 3. Ausgegeben am 1. Dez. 1904.

Monatlich erscheint ein Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Zu Franz Curtis fünfzigstem Geburtstag. 16. November 1904.

Ein Gedenkblatt von **Kurt Mey**.

Nur eine kurze Künstlerlaufbahn war ihm zu durchschreiten beschieden, dem Schweizer Komponisten *Franz Curti*, der bereits am 6. Februar 1898 in Dresden die Augen zum ewigen Schlafe schloß. Wie viel hätte er noch leisten können, wie manches Kunstwerk von dauerndem Werte hätte man von ihm noch erwarten können. Erwarten? Stirbt nicht ein jeglicher Mensch erst, wenn er seine Sendung auf dieser Erde erfüllt hat? Ist nicht jedem seine besondere Aufgabe in der unendlichen Gliederkette der Menschheitsentwicklung bestimmt, die er mit derselben Notwendigkeit erfüllen muß, mit welcher seine Individualität gerade so, wie sie war, und nicht anders in die Erscheinung treten mußte? Wer will dieses Daseinsrätsel entziffern, an welchem sich schon solange, wie die Menschen denken können, die guten und schlechten Philosophen ihre Köpfe zerbrochen haben und dennoch immer wieder zu widersprechenden Schlußfolgerungen gekommen sind? Wenn man einen Künstler auf der Höhe seiner Kunst scheiden sieht, möchte man allerdings daran zweifeln, daß ihn der Tod zur rechten Zeit entrissen habe und nicht vielmehr viel zu früh. So war es mit *Mozart*, mit *Weber*, mit *Schubert* und so war es auch mit *Franz Curti*, der am 16. November 1904 erst seinen fünfzigsten Geburtstag feiern würde, wenn er noch unter uns weilte, dem wir aber so nur ein Gedenkblatt treuer Verehrung auf sein frühes Grab legen dürfen. Er war ein Schweizer, wie schon sein Name sagt. Doch war er in Deutschland (Kassel) geboren, und auch seine Musik ist durch und durch deutsch, neudeutsch, wenn wir wollen, jedenfalls aber dabei eigenartig! Denn *Curti* war kein Epigone, und wenn er auch mit *Richard Wagners* kunsttechnischen Mitteln arbeitete, so ahmte er diesen



doch nicht direkt nach, sondern fand nicht nur neue Melodien und Motive, sondern auch einen eigenen Weg. Und solcher Künstler gibt es seit *Wagner* nur wenige. Diese wenigen verdienen daher besondere Beachtung und Würdigung, denn sie sind echte Talente, Künstler aus Notwendigkeit und nicht aus Luxus! Bei *Franz Curti* muß dies ganz besonders betont werden, weil er seinem äußeren Beruf nach Zahnarzt war, und zwar ein sehr tüchtiger und viel gesuchter. Denn solche, welche gewissermaßen nicht zur Innung gehören, sieht man gern als Dilettanten, wenn nicht *gar* als Stümper an. Ihnen wird es ganz besonders schwer, durchzudringen und sich mit ihrer Kunst Anerkennung zu erzwingen. *Curti* aber gelang dies, da bei ihm angeborene Begabung und unermüdlicher Fleiß Hand in Hand gingen. Dieses Übermaß von Fleiß hat wohl sogar am meisten zu seinem frühen Tode beigetragen, denn man kann nicht ungestraft in zwei Berufen tüchtig sein. Und er war noch dazu von Haus aus eine zarte und empfindliche Natur. Schon in früher Jugend war er durch ein Lungenbluten zu vorsichtiger Lebensführung ermahnt worden. Sein schwacher Körper konnte daher nicht auf die Dauer die ihm zugemutete doppelte Arbeitslast ertragen und ebensowenig die Ärgernisse und Enttäuschungen, die leider fast jedem schaffenden Künstler in dieser gehässigen und unkünstlerischen Welt beschieden sind. Und doch hat *Curti* auch viele und herrliche Erfolge erlebt, und doch führte er mit seiner kunstsinnigen und gemütvollen Gattin, einer geborenen *Eugenie von [illegible]*, und seinen Kindern das denkbar glücklichste Familienleben, das ihn jeden beruflichen Verdruß vergessen machen konnte. Und doch konnte er in einer herrlichen Besitzung auf den Loschwitzer Höhen bei Dresden sich von schwerer Arbeit erholen. — Geben wir im folgenden in aller Kürze einen Überblick über *Franz Curtis* Leben und Schaffen. — Er war der Sohn eines Opernsängers und kam schon als Kind zu einem Oheim nach Rapperswil am schönen Züricher See, wo er nicht nur in wissenschaftlicher, sondern auch in künstlerischer Hinsicht gut vorgebildet wurde und nicht nur Gelegenheit hatte in Schule und Kirche, ja selbst schon im Konzertsaal als Vorsänger zu wirken, sondern auch bereits Klavier- und Violinunterricht erhielt, daneben später auch etwas Orgelspiel erlernte. In Freiburg (Schweiz) besuchte er das Gymnasium, siedelte 18[illegible], als die Kriegswirren die Westschweiz bedrohten, vorübergehend in Dresden und vollendete nach dem Tod seines Oheims seine Schulstudien in St. Gallen, wo er Gelegenheit hatte, Einblicke in das Theaterleben zu gewinnen. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn vorübergehend zu einem Aufenthalt in San Remo, worauf er in Berlin und Genf studierte und sich dann, nach absolviertem Staatsexamen, in Dresden als Zahnarzt niederließ.

Denn für diesen Beruf hatte er sich entschieden, nachdem er seine Absicht, Sänger zu werden, aufgegeben hatte. Hatte er schon früher Chöre und Lieder komponiert und zum Teil mit sehr großem Erfolg aufgeführt, so nahm er nun systematischen Kompositionsunterricht, zuerst bei dem Opernkomponisten *Edmund Kretschmer* und später jahrelang bei Meister *Hans Schulz-Beuthen* in Dresden. Emsiges Schaffen füllt nun sein leider so kurzes Leben aus. Und er war sehr vielseitig als Komponist, wie sein letztgenannter Lehrer. Im Gegensatz zu diesem lag ihm aber die reine Instrumentalmusik ferner; er hat keine Klaviersachen und nur wenig Orchesterstücke geschaffen. Unter diesen befindet sich eine Sinfonie. Seine schönsten Eingebungen hatte er da, wo die Musik sich mit der Poesie verband. Demgemäß lag seine Hauptstärke in Lied- und Chorkompositionen, sowie in der Oper. Als Männerchorkomponist dürfte er wohl in allen Ländern, wo die deutsche Sprache herrscht, ebensowohl bekannt als angesehen und beliebt sein. Allerdings nimmt er oft keine Rücksicht auf technische Schwierigkeiten, so daß nur bessere Gesangvereine sich mit Erfolg an seine Kompositionen wagen können. Eine ganze Anzahl sind Preischöre geworden, z. B. der Chor »Den Toten vom Iltis«; mit dem »Zweifachen Frühling« errang sich 1895 ein Bochumer Verein den Kaiserpreis. Sehr beliebt ist sein Bismarcklied geworden: »So lange der deutsche Eichwald brauset«, während besonders schön und wirkungsvoll sein »Hoch empor« anmutet. Einige Chöre sind auch im Volkston geschrieben und für gemischten Chor arrangiert. Nicht unerwähnt soll »Des Sängers Fluch« bleiben, dem Dresdener Lehrergesangverein gewidmet. Bekanntlich hat auch *Hans von Bülow* diese bekannte Ballade *Uhlands* komponiert, ohne indessen viel Anklang damit zu finden. Bedeutsam sind *Curtis* Kompositionen für Chor, Soli und Orchester: Die Gletscherjungfrau, Die Schlacht (nach *Schiller*) und das Abendlied (dieses noch ungedruckt); sie zählen zu den besten Erzeugnissen auf diesem Gebiete, auf welchem so wenig Vorzügliches geschaffen worden ist, und können für Aufführungen größerer, leistungsfähiger Gesangvereine warm empfohlen werden. Für Hausmusik hat *Curti* verhältnismäßig wenig hinterlassen. Für eigentliche Kammermusik schuf er nur ein Trio, welches leider bisher noch nicht veröffentlicht worden ist. Die gleichfalls noch ungedruckten Kinderchöre, sämtlich Weihnachtslieder, dürften sich wohl für häusliche Aufführungen in größerem Maßstabe eignen. Sonst sind für das Haus zu empfehlen seine Lieder und Duette, zusammen im ganzen nur [illegible], von denen 14 gedruckt sind. Da *Curti* sehr schöne und gemütvolle, dabei immer edle und niemals triviale oder sentimentale Melodien

geschrieben hat und ihm in dieser Hinsicht die Erfindung stets besonders reich und mühelos zugeflossen ist, so möchten wir unsere Leser auf diese Lieder und Duette hiermit ganz besonders hinweisen. Es sind Kunstlieder, doch findet sich z. B. auch ein Wiegenlied darunter, und das beweist, daß sie nicht allzugroße Schwierigkeiten darbieten. Manche dieser Kompositionen sind in hoher und tiefer Ausgabe erschienen, während andere wieder (ihres Charakters wegen) für eine bestimmte Stimme geschrieben sind. — Es bleibt noch übrig, *Franz Curti* als Opernkomponisten kurz zu würdigen. Fünf Opern hat er hinterlassen, die auch sämtlich aufgeführt worden sind; die zweite davon, die vieraktige Oper »Reinhard von Ufenau«, Text von *Margarete Wittich*, ist allerdings später vom Komponisten wieder zurückgezogen worden, vermutlich wegen der unwirksamen Handlung. Die erste Oper »Hertha«, auch vieraktig und von derselben Textdichterin, wandelt in jeder Beziehung in *Wagners* Spuren. Der Stoff ist der altgermanischen Mythologie entlehnt und spielt auf Rügen, es ist ein Wikingerstück, ziemlich geschickt aufgebaut und dramatisch wirksam. Die Musik basiert auf Leitmotiven, welche in Struktur und Verarbeitung noch denen *Richard Wagners* direkt nachgebildet sind. Die dritte und vierte Oper sind Einakter, die vierte von einem echten Dichter, nämlich von *Wolfgang Kirchbach* gedichtet und beide offenkundig unter Einfluß des jetzt glücklicherweise wieder aussterbenden, krassen italienischen Verismus mit seiner Einakterepidemie entstanden. Die Handlung der dritten, »Erlöst«, erregt Schauder und entläßt die Zuschauer mit erschrecktem Gemüte, doch ist *Curtis* Musik immer edel und steigt niemals zur Banalität eines *Mascagni* nebst Genossen hinab. Die vierte »Lili-Tsee«, »ein japanisches Märchen«, ist in jeder Hinsicht aber geradezu entzückend und dürfte überall großen und dauernden Erfolg haben. Sie ist eine Perle unter den komischen Opern — und da sind die Perlen bekanntlich heutzutage sehr selten! Die letzte Oper *Curtis*, diesmal in drei Akten, ist die Schweizeroper »Das Rösli vom Säntis«, zu welcher sich der Komponist selbst den Text gedichtet hat, eine einfache Handlung mit allen Vorzügen und manchen Schwächen eines Volksstückes. Das Werk wurde wenige Tage nach *Curtis* Tode in Zürich aus der Taufe gehoben — fürwahr, ein tragisches Geschick. Und zählt *Franz Curti* auch nicht zu den großen Genien, so ist seine Kunst doch bedeutend und edel genug, um dauernd vor dem Vergessenwerden geschützt zu werden. Sollten diese Zeilen ein wenig dazu beitragen, so hätten sie ihren Zweck erfüllt!

Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen.

Musikgeschichtliche Studie von **August Wellmer** (Berlin).

II.

Als Quell aller hebräischen Lyrik, mit welcher wie bei jeder Lyrik der Gesang unzertrennlich verbunden war, müssen wir den unbedingten Glauben an Jehova, das Gefühl absoluter Abhängigkeit von ihm, ansehen. Wie dieser Glaube der Nerv des ganzen Hebraismus ist, so war er auch der Grundton, das bewegende Prinzip im künstlerischen Schaffen desselben, und in jeder Kunstäußerung erkennen wir hier immer nur das getreue Abbild des durch Jehova beherrschten innersten Lebens der Nation. Die reinsten lyrischen Produktionen (Hymnen, Lieder, Gebete) finden sich nun in den Psalmen. Hauptpsalmist war König David, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Gesang begleitet wurde. Die Psalmen sind der vollendetste dichterische Ausdruck der Jehovareligion, »eine Lyrik, die bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals von dem Judentum ins Christentum hinübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist« (*Joh. Scherr*, »Allgemeine Geschichte der Literatur«, 1. Bd. S. 50).

David setzte den Gesang mit dem Tempelkultus in engste Beziehung und organisierte in großartiger Weise eine regelrechte Tempelmusik (1 Chron. 24 [23], 5 ff., 26 [25], 1 ff.). Wie diese Musik beschaffen gewesen, ob sie von der der übrigen Orientalen wesentlich verschieden gewesen sei oder nicht, darüber steht bis heute Genaues nicht fest. Nur das darf kaum bezweifelt werden, daß der hebräische und namentlich der Tempelgesang, wenn auch zum Teil dem Gesetze der Kantillation folgend, sich andrerseits doch vielfach über dieselbe erhoben habe und bis zu einem gewissen Grade rhythmisch und melodisch ausgestaltet gewesen sei. Ist melodischer Gesang schon an sich etwas einfaches und natürliches, wie sollten Siegeshymnen von so feurigem Schwunge, wie wir sie im alten Testament, z. B. im Buch der Richter Kap. 5 finden, oder die lobpreisenden Tempelgesänge auf der Stufe der Kantillation stehen geblieben sein? Die Ansicht, daß die hebräische Sprache keinen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form und höchstens einen ideellen Rhythmus (Gedankenrhythmus) kenne, ist schwerlich haltbar. Man vergleiche hierzu besonders *Bellermanns* »Versuch über die Metrik der Hebräer«, Berlin 1813, *De Wette*, »Lehrbuch der historisch kritischen

Einleitung in die Bücher des alten Testaments» (Berlin 1843) S. 127: «Sobald der Hebräer mit höherer Begeisterung schreibt, und sich über die einfache Darstellung des Geschehenen zu eigener innerer Schöpfung erhebt, kommt ihm der Rhythmus von selbst. Und darum sind die theokratisch-begeisterten und poetischen Bücher rhythmisch geschrieben» (§ 125 ff.) und J. Fürst, «Geschichte der hebräischen National-Literatur» (1867). Indem letzterer eingesteht, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Silbenmetrum im Hebräischen zwar nicht nachweisen lasse, gesteht er der hebräischen Poesie, namentlich der Lyrik, dennoch eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch gegliederte und gebundene Form zu. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer eine und mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen.

Es ist jedenfalls gewagt, von dem späteren Synagogengesang der Juden einen Rückschluß auf den althebräischen Gesang zu machen. Der Vortrag der heiligen Schriften in den Synagogen wurde erst lange nach dem Aufhören des eigentlichen Tempelkultus in der ersten Hälfte des Mittelalters geregelt und hat sich in der Folge bei den Juden so erhalten. Dieser Vortrag besteht nicht in einem eigentlichen Gesange, sondern in einer eigentümlichen feierlichen Deklamation, der sogenannten Kantillation. Was wir aber von dem althebräischen Gesang wissen, deutet über die Kantillation hinaus und auf eine melodische Ausgestaltung hin, wofür u. a. auch der Umstand spricht, daß die Überschriften zu den Psalmen die mannigfachsten Vorschriften über die Gesangsweise enthalten, und daß diese Gesangsweise (Melodie) bei vielen Psalmen auch nach anderen Liedern, denen jene eigentümlich war, bestimmt wurde, ähnlich wie in unseren Gesangbüchern. Man vergleiche z. B. Psalm 22, 1: «Dem Musikmeister» nach «Hinde der Morgenröte», Psalm 56, 1: «Dem Musikmeister» nach «Taube der fernen Terebinthen», Psalm 57, 1, Psalm 58, 1, Psalm 59, 1: «Dem Musikmeister» nach «Verdirb nicht» (jedenfalls Anfangsworte eines verloren gegangenen Liedes, das aber als Muster für den Gesangsvortrag dienen sollte).

Seinem Vortrage nach war der hebräische Gesang teils Solo-, teils Chor- (und hier namentlich Wechsel-) Gesang, wie 4 Moses 21, 17, 18, Psalm 24, Psalm 118, Psalm 133 (Pilgerlied) usw. hinreichend zeigen. Zu Psalm 118 bemerkt *Prof. Olshausen*, «Die Psalmen» (1853) treffend: «Es läßt sich nicht verkennen, daß hier ein liturgisches Stück mit mehrfach wechselnden Stimmen vorliegt, so eigentümlich wie kein anderes, das aus dem hebräischen Altertum erhalten ist. Schon der Eingang Vers 1—4 hat den Charakter eines festen liturgischen Formulars und mag mit wechselnden Stimmen vorgetragen sein. Es liegt wenigstens sehr nahe anzunehmen, daß jede der angeredeten Klassen der an sie gerichteten Aufforderung des fungierenden Priesters beim Gottesdienste auch wirklich entsprochen und die solenne Formel: ‚Seine Güte währet ewiglich' wiederholt habe.»

So ausgebildet der Gesang nun bei den Hebräern auch gewesen sein mag, so scheinen sie jedoch eine Harmonie ebensowenig wie die Griechen gehabt zu haben, was namentlich aus 2 Chron. 5, 12, 13 erhellt, wo bei Gelegenheit von Salomos Tempelweihe von einer großen festlichen Gesangsaufführung mit Begleitung von Instrumenten (Cymbeln, Harfen, Lauten, Trompeten) die Rede ist, von der es aber heißt: «Und wie wenn es Einer wäre, klangen die Trompeter und die Sänger mit Einer Stimme», woraus hervorgeht, daß die gesungene Melodie von den Instrumenten Ton für Ton im Einklange begleitet wurde.

In dieser Weise erhielt sich der hebräische Gesang auch während des Exils und trat nach der Rückkehr aus demselben (536 v. Chr.), namentlich durch Esra und Nehemias, unter der Regierung des Artaxerxes Longimanus (465 bis 424 v. Chr.), mit dem geordneten Gottesdienst wieder in seine vollen Rechte nach der Weise Davids und Salomos (Esra 3, 10, 11; Nehem. 12, 45, 46). Nach dieser Zeit lebten die Juden auch unter fremder Oberherrschaft im allgemeinen ungestört ihrem Kultus, und einzelne gewaltsame Versuche, wie die des Antiochus Epiphanes, den Tempelkultus zu vernichten (167 v. Chr.) und die griechische Religion einzuführen, hatte keinen Erfolg von allgemeinerer Bedeutung. Auch unter der Herrschaft der Römer durften die Juden ihre Religion ruhig ausüben; ja Herodes der Große, der selbst heidnischen Sitten ergeben war, durfte, um sich die Gunst des am väterlichen Gesetz und Herkommen festhaltenden Volkes zu erhalten, den Tempel zu Jerusalem sehr prächtig ausbauen.

So erhielt sich denn der jüdische heilige Gesang in der traditionellen Form auch ohne Zweifel bis zu den ersten Zeiten des Christentums, wie denn auch der oben erwähnte Philo von den Therapeuten, jener aus den Essenern hervorgegangenen Sekte, deren Mitglieder (in der Nähe von Alexandrien), allem Irdischen entsagend, nur der Ergründung des göttlichen Wesens lebten, berichtet, daß sie in Sologesängen und in Chören gegeneinander, in Wechselchören, Gottes Lob gesungen hatten.

Nach allem diesem ist wohl nicht zu bezweifeln, daß der jüdische Kultusgesang von weit größerem Einfluß auf den frühchristlichen Gesang werden mußte als der antike, und sicherlich ist der heilige Gesang, insonderheit der Psalmengesang, mit dem

geistlichen Gesangbuch der israelitischen Gemeinde aus dem Judentum in die ersten judenchristlichen Gemeinden übergegangen, wie Christus selbst diesen alttestamentlichen Gesang gewissermaßen auch zu einem christlichen weihte (Matth. 26, 30), und die Apostel, besonders Paulus, die ersten Christen zum Singen von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern (Ephes. 5, 19; Kolo. 3, 16) ermahnten. Allmählich bildete sich dann eine eigene christliche Hymnologie fort und der christliche Gesang erhielt immer mehr einen neuen eigentümlichen Charakter. Als die ersten Christenlieder haben wir wohl den Lobgesang der Maria (das Magnifikat), den Lobgesang Zacharia (das Benediktus), den englischen Gruß (das Gloria) u. a. anzusehen.

Fassen wir das bisher über den Ursprung der christlichen Musik und über ihr Verhältnis zu der vorchristlichen Musik Erörterte kurz zusammen, so kommen wir unter Festhaltung unseres oben ausgesprochenen Prinzips, daß die Art der christlichen Gemeindebildung bei dieser ganzen Frage besonders zu berücksichtigen sei, zu dem Resultat, daß der christliche Gesang in den judenchristlichen Gemeinden vorwiegend auf den jüdischen Kultus- (Psalmen-) Gesang zurückzuführen sei, während in den heidenchristlichen Gemeinden auch Elemente der antiken Musik zu christlichen Gesangsweisen verwertet sein werden. Daß die christliche Empfindung und Begeisterung aber auch originale Melodien geschaffen haben können, soll selbstverständlich nicht bestritten werden, wie auch dies nicht, daß die von den Juden und Griechen entlehnten Gesangsweisen, sowohl wo sie einfach herübergenommen wurden, als auch wo sie sich mit christlichen Tonweisen vermischten, sehr bald zu spezifisch christlichen Gesängen sich gestalteten. Die Kultur aber ist einmal nicht zusammenhanglos zu denken und es nicht anzunehmen, daß das Christentum die Förderungs- und Bildungsmittel, wie sich ihm solche aus dem Judentum und griechisch-römischen Heidentum darboten, gänzlich außer acht gelassen haben sollte. *Kiesewetters* vielfach nachgeschriebene Ansicht (a. a. O. S. 2), daß sich unter den ersten Christen jüdische und griechische Sangweisen schon deshalb nicht gefunden haben könnten, weil dieselben einen Abscheu gegen alles Jüdische und Heidnische gehabt hätten, und daß wir uns den ersten christlichen Gesang als in niederen Hütten, in verborgenen Höhlen entstanden und damit als einen Naturgesang zu denken haben, erscheint uns durchaus unhaltbar und ist auch durch nichts bewiesen.

III.

Es erscheint uns von wesentlicher Bedeutung, auf die Frage nach der Entstehung des christlichen Gesanges näher einzugehen, um zugleich die Form, in welcher derselbe von Anfang an aufgetreten ist, damit darzutun. Dieser Gesang konnte in seiner Erscheinungsform in seinem Vortrage kein anderer als Solo- und Chorgesang, namentlich auch als Wechselgesang zwischen zwei Chören sein. Unter diesem Chorgesang haben wir uns aber nur den Chorgesang der ganzen Versammlung und bei wechselnden Chören die Teilung derselben in Männer- und in Frauen- und Kinderchöre vorzustellen. Und gemeinschaftlicher Gesang hat offenbar in den ersten Christengemeinden einen wesentlichen Teil des Gottesdienstes ausgemacht. Ich erinnere in dieser Hinsicht besonders an das Zeugnis des Plinius (lib. X, ep. 97), des Statthalters von Bithynien, welcher dem Trajan (um 110 n. Chr.) von den Christen berichtete, daß sie an bestimmten Tagen früh zusammenkämen und Christo wie einem Gott gemeinsame Lieder sängen. („Affirmabant autem hanc fuisse summam vel culpae suae vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem.") Daß namentlich der Wechselgesang sich sehr früh ausbildete, ist oben bereits erwähnt. Man führt die Einrichtung desselben am Altare zwischen dem Geistlichen und Chor (Gemeinde) erst im allgemeinen auf Ignatius von Antiochia zurück; nach Theodorets Angaben sollen dann die antiochischen Mönche Flavian und Diodor denselben (um 260 n. Chr.) aus der national-syrischen in die griechisch-syrische Kirche verpflanzt haben. Mit Ignatius sind als um den Kirchengesang hochverdiente Männer aus jener ersten Entwicklungsperiode zu nennen: Justin der Märtyrer († 166 n. Chr.), Tertullian († 220 n. Chr.), Presbyter in Karthago, welcher den Agapen, d. h. Liebesmahlen, die mit der Feier des heiligen Abendmahls nach dem Vorbild des Passahmahls als Ausdruck der Bruderliebe verbunden unter Gebet und Hymnengesang stattfanden, eine auch gesanglich vollkommenere Form gab; Clemens von Alexandrien († 220 n. Chr.), der anstatt der Flöte als begleitendes Instrument die Davidsharfe einführte; Origenes († 254 n. Chr.) u. a. So konnte sich denn in der Folge, als durch Konstantin den Großen (313 bis 337 n. Chr.) das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde, das liturgische Kirchenlied immer reicher entfalten und der musikalische Teil des Gottesdienstes nahm immer bestimmtere Normen an. In Rom errichtete Papst Silvester um 314 (nach Angabe einiger Historiker um 330 n. Chr.) ein eigenes Institut zur Heranbildung kirchlicher Sänger. Wenngleich dem Gemeindegesang durch den Beschluß der Kirchenversammlung von Laodicea (um 364 n. Chr.) schon in dieser Periode Gefahr drohte, indem in den daselbst gegebenen Vorschriften über das Vorsingen und in der Anstellung von allein zum Singen in der Kirche befugten Kantoren der erste Versuch eines klerikalischen Kunstgesanges vorliegt, so ließ sich der Drang nach religiöser Selbstbetätigung damals noch keineswegs durchweg verdrängen, und

überall blühte der Hymnengesang mächtig auf, so namentlich durch Ephraem den Syrer († 378 n. Chr.), welcher den Hymnen der syrischen Gnostiker Harmonius und Bardesanes schwungvolle orthodoxe Hymnen entgegensetzte, durch Gregor von Nazianz und Synesius von Ptolemais, welche für die griechischen orthodoxen Hymnen dichteten. Die Palme der Hymnendichtung aber in der alten Kirche gebührt unstreitig der lateinischen Kirche. Mit Hilarius von Poitiers († 366 n. Chr.) beginnt eine Reihe von Dichtern (Ambrosius, Augustinus, Ennodius, [illegible], der Spanier Prudentius, Fortunatus von Poitiers, Gregor der Große), welche ihrer Kirche eine Perlenschnur köstlicher geistlicher Lieder von unbeschreiblicher Schönheit, Innigkeit, Tiefe, Kraft, Würde und Ekstase darbrachten. Damit übernahm das Abendland, wie es überhaupt der Träger der Kultur wurde, auch die weitere Fortbildung des Kirchengesanges, [illegible] haben und namentlich Rom, der Zentralpunkt des Christentums, wurden für Jahrhunderte die Hauptstätte der kirchlichen Musik.

Wir haben oben schon in Kürze der Verdienste des Ambrosius von Mailand um denselben gedacht. Der Ambrosianische Gesang war, obwohl von einfacher rhythmischer Bewegung, doch voll melodischen Schwunges und infolge seiner Faßlichkeit und edlen Volkstümlichkeit für den Gemeindegesang ungemein geeignet. Seine Wirkung wird denn auch als eine ergreifende und mächtige bezeichnet, wie Augustinus (Confess. IX, 6) bezeugt: „Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde heftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen mir in meine Ohren, und deine Wahrheit wurde mir ins Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Tränen liefen herab." Dem Ambrosius selbst wird eine Anzahl der bedeutendsten Hymnen, die später allgemeine Verbreitung gefunden haben, zugeschrieben. Man vergleiche darüber *H. A. Daniel*, Thes. hymnol. (Halle 1841 ff.) und *Mone*, Lat. Hymnen (Freiburg 1853).

Es ist zu bedauern, daß der Ambrosianische Gesang, welcher, wie wir sahen, als Gemeindegesang einen so hohen Aufschwung nahm, sich in den folgenden Jahrhunderten dem Eindringen weltlicher Elemente nicht zu entziehen vermochte und dadurch in die Gefahr kam, seinen ihm zuerst eigenen kirchlichen Charakter mit der Zeit einzubüßen. Dieser Umstand bereitete dem hierarchischen Streben, den Gemeindegesang, eine Frucht der religiösen Selbstbetätigung der Gemeinde, allmählich zu beseitigen, einen größeren Vorschub, ja ließ denselben gewissermaßen als berechtigt erscheinen. Wir erwähnten schon bereits, daß das Konzil von Laodicea mit seinem diesbezüglichen Versuch nicht allgemein durchzudringen vermochte, denn neben dem Hymnengesang, der in hervorragenden Kirchenfürsten, wie z. B. in Chrysostomus von Konstantinopel († 407 n. Chr.), einen Schützer fand, indem er die schon im 4. Jahrhundert üblichen Prozessionen mit Hymnengesang schmückte, blieb auch der Psalmengesang in der alten Kirche in steter Übung. Derselbe war teils symphonisch, indem ein Psalm unter Leitung des Vorsängers von der ganzen Gemeinde gesungen wurde, teils antiphonisch, als Wechselgesang, teils epiphonisch, indem die Gemeinde den Psalm nur mit einzelnen Exklamationen beschloß (Constitutiones apost. [illegible]: „Unus canat de psalmis [illegible] in extremo [illegible] Kyrie eleison, Amen [illegible] tantum Amen [illegible]"), teils hypophonisch, indem die Gemeinde in den klerikalen Gesang an bestimmten Stellen responsorisch eingriff. Letztere beiden Arten scheinen sich der hierarchischen Ausschließlichkeit gegenüber am längsten erhalten zu haben, und wir finden vereinzelte Spuren davon auch in den von Gregor dem Großen getroffenen kirchengesanglichen Einrichtungen. Der Name dieses Kirchenfürsten (540 bis 604 n. Chr.) aber bezeichnet in der weiteren Entwicklung der kirchlichen Tonkunst und ihrer Beziehung zum kirchlichen Leben einen ganz neuen Abschnitt, indem die von Gregor dem Großen durchgeführte Reform der Kirchenmusik, sowohl musikalisch als kulturhistorisch — beides ist zur richtigen Beurteilung dieser Reform streng zu sondern — von einschneidender Bedeutung wurde.

Gregor machte dem metrischen Gesange, wie wir ihn bei Ambrosius gewahren, ein Ende und führte den choralmäßigen Gesang, den cantus planus, in die Kirche ein. Damit gab er dem Kirchengesange einen strengeren Stil und verlieh ihm größere Feierlichkeit. Vom musikalischen Standpunkt aus bezeichnet das Verfahren trotzdem einen großen Fortschritt, indem die Musik, von dem Zwange der antiken Metrik befreit, dadurch erst größere rhythmische Bewegungsfreiheit und Mannigfaltigkeit erhielt, um erst gewissermaßen eine selbständige Kunst wurde. Nimmt man dazu, daß nicht allein das rhythmische Vermögen der Musik, sondern auch das melodische und modulatorische durch Gregor eine wesentliche Bereicherung erfuhr (indem er den bisherigen vier Kirchentonarten vier weitere hinzufügte), daß er ferner in den sogenannten Neumen eine besondere Notenschrift einführte und sich praktisch für die Reinheit und Förderung des Kirchengesanges eintrat, indem er die vorhandenen Gesänge sammelte, vereinfachte, vermehrte und in einer neuen Sammlung (Antiphonarium) dem kirchlichen Gesange für alle Teile des Gottesdienstes eine feste Norm gab, erwägt man, daß er außerdem in Rom eine Sängerschule gründete und für Verbreitung des kirchlichen Kunstgesanges über alle zum Christentum gehörigen Länder sorgte, so wird niemand die Bedeutung der musikalischen Reformtätigkeit Gregors schmälern wollen. Aber ebensowenig darf in Abrede ge-

stellt werden, daß durch die Gregorianische Reform, weil sie die Gemeinde vom Kirchengesange ausschloß und diesen dem Klerus übertrug, der allgemeine kirchliche Typus immer mehr verschwand und daß durch sie, den erstarkenden hierarchischen Tendenzen und der unbedingten Autorität der Kirche entsprechend, ein bestimmter römisch-katholischer Typus zum Ausdruck gekommen ist. Während im Ambrosianischen Gesange die Volkstümlichkeit vorwaltete, so trägt der Gregorianische cantus choralis, wie man ihn als Sache des Chors nannte, einen ausschließlich klerikalen Charakter. Fortan unterschied man nur noch den Vortrag des Priesters (accentus) und der des Chors (concentus), und wir haben, so Großes auch auf hymnologischem und musikalischem Gebiet in den nachfolgenden Jahrhunderten geleistet wurde — wir denken nur an die in der Blütezeit des römischen Kirchengesanges entstandenen herrlichen Antiphonien, Responsorien, Sequenzen und Hymnen, wie an die Vervollkommnung der Orgel —, dennoch die Gregorianische Tradition dafür verantwortlich zu machen, wenn beinahe tausend Jahre lang fast kein echter geistlicher Volksgesang in der Kirche mehr aufkam und das Volk, die Gemeinde, im Gottesdienst der Mündigkeit beraubt war. Der Volksgesang in der Kirche war nur auf einzelne Exklamationen, ja fast allein auf das immer wiederkehrende Kyrie eleison beschränkt. Da die Kirchensprache die lateinische war, so wurde die aktive Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst und an dessen musikalischer Ausführung ja von selbst unmöglich. Die römische Kirche hatte wohl in ihrer Weise ein großartiges, abgerundetes, gottesdienstlich-musikalisches Drama, aber damit war zugleich ein priesterliches Königreich an die Stelle der apostolischen Gemeinde getreten. Jahrhunderte sollten vergehen, ehe, wie Hans Sachs im Jahre des Heils 1523 preist, die »Wittenbergisch Nachtigall« der Sonne Aufgang mit hellem Sang meldete und ihr freudenreiches Lied

> »Nun freut euch, liebe Christen g'mein,
> Und laßt uns fröhlich springen,
> Daß wir getrost und all in ein
> Mit Lust und Liebe singen«

auf Flügeln der Morgenröte durch die Lande getragen wurde.

Mit diesem Ausblick auf *Luthers* großartige Reformtätigkeit auf dem Gebiete des Kirchengesanges schließen wir diese Studie, die manchem der Leser dieser Blätter vielleicht eine Anregung zu weiterer Einzelforschung gibt, denn es gilt von dem schönsten Schmuck der Kirche, der musica sacra, auch das Dichterwort:

> »Was du ererbt von deinen Vätern hast,
> Erwirb es, um es zu besitzen!«

Lose Blätter.

Für den Weihnachtstisch.

Nagel, Dr. Wilibald, Beethoven und seine Klaviersonaten. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). II. Band. IX u. 412 S. gr. 8°. Preis brosch. 10 M., in eleg. Halbfranzband 11,75 M. — Für den II. Band dieses tiefgründigen Werkes gilt voll das über den I. an dieser Stelle im Heft 7, S. 112 des 7. Jahrgangs Gesagte. Eine eigentliche Kritik vermag ich natürlich hier unmittelbar nach dem Erscheinen desselben nicht zu geben; das kann nur der Beethovenspezialist, der seiner Arbeit Fleiß mit den eminent sorgfältigen Studien Nagels gleichstellen darf. Ich vermag nur über den Eindruck zu berichten, den ich beim Spielen einer mir vertrauten der besprochenen Sonaten an der Hand des Buches hatte. Und der deckte sich mit den Empfindungen, die ich jeweils im gleichen Falle bei einer der im I. Bande des Werkes behandelten Sonaten hatte. Immer erstand Beethovens Schöpfung klarer vor mir. Ich fand nicht nur mir neue Beziehungen zu ihrem Schöpfer, dieser selbst wurde mir in seiner Wesenheit zugänglicher, lebendiger, befreundeter; ich entdeckte viel Feinheiten, in denen Beethovens Entwicklung als Charakter sich vollzog. Manche Sonate hatte ich mir anders als Nagel ausgelegt: so z. B. schrieb ich über die D-moll-Sonate des Op. 31 als Gymnasiast: Ein Märchen. Und dieser Eindruck hat mich bisher stets wieder irgendwie beeinflußt, so oft ich später die Sonate wieder spielte. Ich habe sie von Grund auf anders angefaßt, als ich sie jetzt wieder vornahm. Aus dem Spielerischen wuchs sie mir in die Sphäre des Ausdrucks jener Stimmung, die sich aus der Niederwerfung des Gedankens an das Taubwerden zu weltüberlegenen Gelassenheit des in seiner Kunst ruhenden Künstlers ergibt. Die Stellung der von mir als Einleitung empfundenen Takte



in dem Ganzen des ersten Satzes als unmittelbar mit ihm bildend, sowie zahlreiche Einzelheiten seiner Auffassung deutet Nagel völlig neu. Er hat mich zu seiner Auffassung bekehrt. Das war möglich aber nur, weil nicht eine einzige Phrase dasteht: er gibt die Tonreihe, bezeichnet, wie sie ihn berührt, wie er aus ihrer Verwendung durch Beethoven gerade zu der angeführten Meinung gelangt ist: kurzum es ist, als ob man plötzlich Ohren für das Werk bekommen hätte. So individuell verschieden ein Motiv aufgefaßt werden kann, sein Auftreten im Zusammenhang des ganzen Werkes gibt einer bestimmten Deutung den Vorzug, und mir scheint, Nagel hat die Deutung gefunden, die nach dem Werk die meisten Vorzüge hat. Er gibt aber über das eigentliche Thema hinaus zahlreiche Anregungen. Bach und Beethoven, Beethoven als Programmusiker. — War Musik den Großmeistern der Kunst überhaupt je etwas anderes als Ausdruck oder war sie nur tönend bewegte Form? das alles sind Gedanken, die sich nach dem Buch sofort bearbeiten ließen.

Es handelt sich hier um ein [illegible] im besten Sinne des Worts [illegible] Mensch [illegible] Beethoven [illegible] Franz [illegible]

Die Beurteilung des Weihnachts[illegible] [illegible] Beethoven [illegible] Strauß [illegible] Max Reger [illegible] Reger [illegible]

die Kritik die Aufgabe [illegible] Reger [illegible]

[illegible]

Dies [illegible] Weihnachts[illegible] [illegible] Reger [illegible]

[illegible]

[illegible] Reger [illegible]

[illegible]

Fall war. Seitdem erscheint alles klarer, es ist seelisch angereichert. Dieser Eindruck hat sich mir beim Studium der Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Seb. Bach Op. 81 erneuert. Gerade hier, wo geistreiche Arbeit so naheliegend scheint, hat die Freude am Musizieren prächtig sich ausgewirkt, so daß man beim Spielen unmittelbar gefangen genommen wird. Die Freude am Musizieren ist in Reger das Treibende, sie erklärt seine Fruchtbarkeit, sie auch seinen Abscheu vor ausführlichen Programmen. Deren Fehlen erschwert dem heutigen Publikum das Verständnis seiner Schöpfungen. In seinen Instrumentalkompositionen fehlen unserer schweifenden Phantasie zunächst die Anhaltspunkte. In dem Bachschen Thema ist ein solcher nun geschaffen, und die Variationen [illegible] die technisch auch vorgeschrittenen Dilettanten zugänglich sind, werden daher sofort ansprechen. Jeder erfreuet auch dies [illegible] in der Anordnung der einzelnen Variationen meisterhaft Stimmungsgegensätze fugende [illegible] Werk teilweise so hervorragende Vorzüge, daß wir sie zur Charakteristik der Entwicklung Regers hier nennen und den Musik Studierenden ans Herz legen müssen, es für den Weihnachtseinkauf aber nur von fortgeschrittenen Spielern unbedingt empfehlen dürfen. Die Variationen und die Fuge sind übrigens echte Klaviermusik. In der Sonate Op. 72 ist noch stellenweise das Streben nach orchestralen Wirkungen im Klaviersatz merklich. Reger ist bekanntlich unser bester Orgelkomponist, davon muß man bei Beurteilung seiner Klaviermusik ausgehen. Die großen Wirkungen dieses Instruments, das zwischen Orchester und Klavier steht, schweben ihm vor, dessen Spielmöglichkeiten liegen das oben über den Vortrag Regers Gesagte nahe. Außerdem ist nicht zu vergessen, die großen Schlachten des Musikfortschritts in den letzten 50 Jahren sind wesentlich auf dem Gebiete der Orchestermusik geschlagen worden. Auch in ihr sind häufig stark bewegte Füllstimmen unerläßlich. Wenn nun auch Reger im Banne dieser Tatsache aufgewachsen ist, wäre es dennoch von ihm nur ein oberflächliches Beginnen, die Schreibweise eines Klangkörpers auf den andern zu übertragen. Regers Art zu schreiben entwickelt sich jedoch unter einer tieferen Notwendigkeit. Mit zunehmender Kultur steigt die individuelle Reizsamkeit; wir drängen in der Musik also nach immer differenzierterem Ausdruck, der durch eine Verfeinerung der Harmonie wie des Tonfortschritts, vielleicht auch die größere Mannigfaltigkeit der Modulation und die schärfere Zuspitzung des Rhythmus zu erreichen ist. Von diesen Mitteln ist nicht jedes gleich verwendbar für die Klavierkomposition, die tauglichen müssen daher vor den untauglichen stark hervortreten, und das ist bei Reger neben dem dynamischen das modulatorische und das rhythmische Moment, welch letzterem auch die bei Regers angeborenem polyphonem Denken oft ziemlich selbständig auftretenden Füllstimmen dienen. In allem offenbart Reger eine immens gesteigerte Reizsamkeit. Doch ist daran nichts Krankes. Wer glaubt das von einem Manne, der ein so fröhliches Gesangsthema schreibt, wie das im 1. Satz der Sonate Op. 72:

oder die andere

Diese Beispiele sind ganz willkürlich aus den grade vor mir liegenden Heften ausgewählt. Sie ließen sich schnell vermehren. Das Heft Schlichte Weisen für eine Singstimme und Klavier Op. 76, aus dem das letztere Beispiel entnommen ist, reiht 15 höchst einfache Gesänge gediegenster Art aneinander. Das erste Lied „Du meines Herzens Krönelein“ bietet übrigens auch Anlaß zum Vergleich mit der Vertonung desselben Textes durch *R. Strauß*. Es wäre vorteilhafter für Reger, wenn er die menschliche Singstimme im Mittelteil nicht plötzlich als Instrument mit behandelt hätte. Dieser Vorwurf wird manchen früheren Liedern mit Recht gemacht, trifft er aber bereits den letztgenannten Kompositionen gegenüber kaum noch zu. Die Schlichten Weisen sind in jedem Betracht empfehlenswerte Gesangsliteratur. Dasselbe läßt sich von den 12 kleinen Klavierstücken Regers „Aus meinem Tagebuche“ Op. 82 sagen, aus denen ich den Anfang von Nr. 3 und 5 beispielsweise hierher setze:

3. Andante sostenuto

sempre espr.

sempre con pedale

5. Moderato

Da singt und klingt alles, und einzelne der Stücke geben sich bei aller Einfachheit ganz dramatisch bewegt. Und sie sind leicht spielbar. Die schlichten Weisen, wie die genannten Klavierstücke sind für die Propaganda wie geschaffen. Für diese kommen in Betracht ferner das Andante semplice con variazioni für Klavier zu zwei Händen (Übertragung aus dem Trio Op. 77 a) und auch die in diesen Blättern veröffentlichten Lieder und Klavierstücke dieses Komponisten (vgl. Blätter für Haus- und Kirchenmusik [illegible]), die in der Sammlung „Fürs Haus“ mit weiteren Schöpfungen Regers zusammen einzeln käuflich sind. Unter ihnen allen hat das Lied „Der Abend“ [illegible] mit den einfachsten Mitteln ein Stimmungsbild bewundernswürdigster Charakteristik geschaffen.

Neben Reger nimmt neuerdings auch das lebendigste Interesse **Theodor Streicher** in Anspruch. Seine 30 Wunderhornlieder liegen bereits in 2. Auflage vor, die musikalisch [illegible] Zwischenspiele an Schnitter Tod, namentlich aber hinsichtlich der dynamischen Bezeichnungen verbessert ist. Interessant ist, wie die Verschiedenheit der Tempoannahme den Charakter eines Liedes ganz verändern kann. Das Lied „Ach und ach, kein Schmalzes mehr“ hatte in der 1. Auflage die Angabe ♪ = [illegible], jetzt lautet sie ♪ = 120, der Humor des Liedes kommt so erst recht zur Geltung. Diese [illegible] sind Meisterwerke der Charakterisierung.

Tanz-Idyllen von Isadora Duncan im Leipziger Neuen Theater.

Von Dr. M. Arend

Monatliche Rundschau.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Arrangements nicht. P. T.

Cöln. [illegible]

[illegible] Das Publikum war [illegible]

[illegible]

Hamburg [illegible]

[illegible]

Konzert erschien die hochinteressante Duo-Sonate, E moll von Busoni, in mustergültiger Darlegung. — Solo-Klavierabende gaben der [illegible] Klavierspieler *Arth. von Hase* (Leipzig) und Herr *J. Lamerus*. — Auch der Violinist *G. Adler* ließ sich, wenn auch mit bestrittenem Erfolge, hören in einem Konzert, das Frau *Sigrid Arnoldson-Fischhof* vor sehr besetztem Saale gab. Die Künstlerin, deren Glanzperiode in eine frühere Zeit fällt, brillierte im Figurenwerk der Konzertpassage und einigen schwedischen Nationalliedern. — Reichen Zuspruch fand der Wunderknabe *Mischa Elman*. — Ich schließe das kurzgefaßte Resumé, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, mit dem Hinweis auf ein außerordentlich zahlreich besuchtes Konzert des Hamburger Lehrer-Gesangvereins, dem ein zweites mit gleichem Programm zu ermäßigten Eintrittspreisen folgte. Der von Herrn Prof. *Barth* aufs beste geschulte Chor gab in a capella Vorträgen, unterbrochen durch den Gesang des Herrn Kammersänger *Dierich* und das Orgelspiel des hier geschätzten *Max Menge*, eine Reihe ausgezeichneter Vorträge. Leider konnte der Dirigent beide Konzerte krankheitshalber nicht leiten. Die Vertretung erfolgte durch das tätige Chormitglied Herrn *Robert Lowe*. — Volks- und Wohltätigkeitskonzerte werden in großer Zahl gegeben; zu den besuchtesten derselben gehören die Aufführungen, die der Verein Hamburgischer Musikfreunde veranstaltet.

Prof. Emil Krause.

Besprechungen.

Für Weihnachten.

a) Chöre und mehrstimmige Gesänge.

Die häusliche Musikpflege ist aufmerksam gemacht auf die von *H. Bos* [illegible] ausgewählten Madrigale und mehrstimmigen Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Zahl die 24 [illegible] überschritten haben dürfte. Der Preis für sie alle [illegible] [illegible] eine Partitur. Die Ausstattung entspricht den guten [illegible] der Firma Breitkopf & Härtel.

Für [illegible] vom Chor [illegible] [illegible] Weihnachtslieder aus den [illegible] gesammelten [illegible] von *A. v. Othegraven*, die bei F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig erschienen sind, eine sehr empfehlenswerte Ausgabe. Der Chorsatz macht einen [illegible] schönen Eindruck, [illegible] harmonische Kunststücke [illegible], und er erfordert nur einen mäßigen Stimmumfang. Da er in kürzester Zeit einstudiert werden kann und Wert hat, wird er voraussichtlich zu häufiger Ausübung gelangen.

In demselben Verlag hat [illegible] ein »Weihnachtslied« herausgegeben, das im vierstimmigen Kunst-Chor mit Orgel oder Klavierbegleitung [illegible] gedacht ist, aber auch für 2 Singstimmen verwendbar erscheint, und daher in der Familie einen Platz finden kann. [illegible] Freude erregen.

[illegible] und die auch im Leuckart'schen Verlag erschienenen »Drei Weihnachtsgesänge« von *Max Gulbins* Op. [illegible]. [illegible] Erfindung und Schwung der Darstellung haben hier für die vielgesungenen Texte [illegible] [illegible] Musik geschaffen. Die drei Motetten verdienen das Lob [illegible].

Im Verlag von Bote & Bock in Berlin ist erschienen »Ein himmlisch Wiegenlied« für Sopransolo und gemischten Chor mit Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet und gesetzt von *Bernhard Kracke*. Das Sopransolo beansprucht einen großen Umfang, es wird das hohe B verlangt. Die Anforderungen an den Chor halten sich in angemessenen Schranken. Die Begleitung verlangt Vorbereitung [illegible] [illegible] auch bei diesem Werk die Mühe der Einstudierung klein und der Erfolg dafür sehr groß ist.

Für drei Soprane [illegible] und gemischten [illegible] Chor mit Klavierbegleitung [illegible] in seinem Op. 48 [illegible] Weihnachtslieder. [illegible] Friedrich Vieweg's Verlag [illegible] Gross-Lichterfelde hat damit eine gute Erwerbung gemacht. Der [illegible] »Vom Himmel hoch, da komm ich her« [illegible] Stimmung zu erzeugen [illegible] alle Anfänglichkeit zu vermeiden. Der [illegible] des Chores ist so einfach, daß er selbst in bescheidensten Verhältnissen [illegible] [illegible] gebracht werden kann.

[illegible] Motette [illegible] [illegible] *Reinhold Becker* [illegible] [illegible] Bearbeitung bei Julius Heinrich Zimmermann in Leipzig erschienen und [illegible] auch eine Motette für das Weihnachtsfest [illegible] empfehlen [illegible].

[illegible] in Leipzig bereitet in der *Heinrich'schen* Chormusik zum Gebrauche beim Gottesdienste von *Moritz Vogel* umgearbeitete frische Liedchen mit ungezwungener Selbständigkeit der Stimmen, die dem Bedarf kleiner Chöre gerecht werden.

b) Lieder.

»Zur Weihnachtszeit« von *Carl Bende* Op. 6 (Leipzig, Carl Merseburger) sind dankbare Werkchen, namentlich Nr. 1 und die Variation. Sie zeigen, auf welch' erfreulicher Höhe der Durchschnitt der Kompositionsleistungen jetzt steht.

»Zur Weihnachtszeit« hat *Carl Zuschneid* neue bei Chr. Friedr. Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde erschienenen schlichten Lieder für den häuslichen Kreis genannt, die für eine mittlere Stimme gesetzt sind. Sie sind wie alle Kompositionen Zuschneids volkstümlich, mit einem Stich ins Sentimentale, doch nicht über das rechte Maß.

Nicht verfehlen will ich hier einen Hinweis auf die Gesamtausgabe der Balladen und Gesänge von *Loewe*, deren [illegible] Band dem [illegible] Lied gewidmet ist. Es ist dieser Band geeignet, den Kreis der Verehrer Loewes wesentlich zu erweitern. Fast alle diese lieblichen Schöpfungen können im Hause wirkungsvoll vorgetragen werden, [illegible] Archibald Douglas nicht zu sagen ist, da dieser einen höheren Anforderungen stellt als ein Dilettant erfüllen kann. Und dieser ganze gut ausgestattete [illegible] Band [illegible] Kompositionen auf [illegible] Seiten, eine kritische Vorbemerkung von [illegible] Seiten und ein genaues Inhaltsverzeichnis kostet in der Volksausgabe [illegible] Band [illegible].

Bei [illegible] in Leipzig ist [illegible] herausgegeben worden, auf den wir [illegible] werdende Musik aufmerksam machen wollen. Einen Vergleich mit Loewes Gesängen halten diese Schöpfungen nicht aus, sie haben viel weniger Eigenart als jene. Aber auch sie enthalten viele Feinheiten und wir wollen nicht bei diesem Studium eine gewisse [illegible] [illegible].

Ein wertvolles Weihnachtsgeschenk bieten die Kinderlieder mit Klavierbegleitung, die in Breitkopf & Härtels Musikalischer Jugendbibliothek unter dem [illegible] *Carl Reinecke* herausgegeben hat. Sie sind mit [illegible] Nachdruck zu empfehlen.

c) [illegible]

Als [illegible] [illegible], in dem [illegible] *Paul Zuccoli* [illegible] [illegible] steht. Ein [illegible] [illegible] den Reiz dieser Tonart und [illegible] von Breitkopf & Härtel [illegible] Komposition wohl [illegible] [illegible] gespielt werden.

[illegible] [illegible] [illegible] *Jacob* [illegible] Bearbeitung [illegible] [illegible]. Ihre [illegible] [illegible] *Edward Grieg's* Adagietto [illegible] aus der Sonate für Violine und Pianoforte Op. [illegible] [illegible] von Otto Taubmann.

F. E. Koch.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Karl August Fischer, ein Orgelkönig.

Von **Kurt Mey.**

Es ist möglich, daß mancher sonst wohlunterrichtete Freund und Verehrer guter Kirchenmusik noch nichts von dem Komponisten und Orgelkünstler *Karl August Fischer* gehört hat und keines seiner zahlreichen Werke kennt. Ein solcher wird um so mehr über die Bezeichnung »Orgelkönig« verwundert sein, er wird sich aber wohl beruhigen, wenn er erfährt, daß kein Geringerer als *Franz Liszt* dem Künstler, dem wir diese Ausführungen in dankbarer Anhänglichkeit widmen, diesen Ehrennamen gelegentlich — es war wohl auf einem Magdeburger Musikfeste — verliehen hat. Denn *Liszt* bewahrte ihm bis zu seinem Tode die freundschaftlichste Anerkennung und künstlerische Hochachtung und ließ sich noch bei seinem letzten Aufenthalte in Dresden ein großes Kirchenkonzert von *Fischer* vorführen in der Dreikönigskirche, deren Organist dieser in seinen letzten Jahren war. *Karl August Fischer* wurde als Sohn eines einfachen Bergmannes am 25. Juli 1828 in Ebersdorf bei Chemnitz in Sachsen geboren und erbte sein Talent wohl von seiner geistig regsamen Mutter, der Tochter eines Orgelbauers. Der Knabe besuchte erst die Dorf- und dann eine Privatschule seines Ortes, deren Leiter bald nach Freiberg übersiedelte und ihn im dortigen Proseminar unterbrachte (1843). Als er von diesem mit schönen guten Vorkenntnissen in der Musik nach dem eigentlichen Seminar kam, wurde *Anacker* sein Musiklehrer, der Komponist des bekannten »Bergmannsgrußes« und ein Musiker der alten Schule, der aber 1846 durch das Anhören der IX. Sinfonie *Beethovens* unter *Richard Wagner* zu dessen begeisterten Anhänger gestempelt wurde. Wie dieser, so wurde auch *Fischer* durch das erste Anhören einer Sinfonie



Beethovens unter der Leitung seines Lehrers zu dem Entschluß bestimmt, Musiker zu werden. *Fischer* brachte ihm solide theoretische Kenntnisse und bereits eine vorzügliche Fertigkeit im Orgelspiel bei. Doch verließ *Fischer* [illegible] das Seminar und bezog das Konservatorium zu Leipzig, wo *Becker*, *Gade* und *Richter* seine Lehrer waren. [illegible] ging er nach Dresden, um sich bei *[illegible]* im Orgelspiel und bei *[illegible]* in der Komposition zu vervollkommnen. Das Jahr darauf wurde er zum Militär als Musiker ausgehoben, indessen schon [illegible] auf Befehl des Königs von Sachsen wieder entlassen, nachdem dieser durch Zufall Gelegenheit gehabt hatte, *Fischers* schon damals auffallende Meisterschaft im Orgelspiel zu bewundern. Von den [illegible] Talern, die ihm der König nach jenem Konzert als Ermutigungsgeschenk zuweisen ließ, verwandte der junge Musiker sechs zur Anschaffung von *Bachs* Wohltemperiertem Klavier, das er emsig und mit größtem Nutzen studierte; denn *J. S. Bach* wurde nun sein wesentlichstes Vorbild neben *Beethoven*, dessen titanischer Größe er nachstrebte, und neben *Liszt* und *Wagner*, von denen er die moderne Harmonik und Orchestertechnik ablauschte. *Fischer* wandte sich zunächst nach Dresden zurück, um seine Studien zu vollenden, war dann Musiklehrer in Eutin und [illegible] Organist an der Seemannskirche in London. Seit [illegible] unternahm er von Dresden aus Konzertreisen. Er machte sowohl durch seine enorme Virtuosität als auch durch seine musikalische Kühnheit überall das ungeheuerste Aufsehen, erregte aber als Neuerer auch viel und heftigen Widerspruch. Und dies währte bis zu seinem Ende; denn man rechnete ihn mit gewissem Rechte zur neudeutschen Schule, und diese hatte sich erst in den letzten Lebensjahren *Fischers* allgemein siegreich durchzuringen vermocht. *Fischer* wurde Musiklehrer an einer Dresdener Privatschule und war im Laufe der Jahre Organist an vier Dresdener Kirchen: der englischen, was ihm besonders zahlreiche englische und amerikanische Orgelschüler und Schülerinnen einbrachte, der Waisenhaus-, der Annen- und der Dreikönigskirche. Sein Ruf als erster Orgelspieler war inzwischen unbestritten; galt es irgendwo ein neues Orgelwerk in deutsch-evangelischen Landen einzuweihen, so war es sicher, daß man *Fischer* dazu einlud. Aber als Komponist waren ihm nur wenig Erfolge beschieden. Das lag allerdings zum großen Teil an ihm selbst. Denn außerhalb Dresdens trat er nur selten und ausnahmsweise mit seinen Werken in die Öffentlichkeit. Er verachtete jede Reklame, weil sie dem Minderwertigen und Schlechten oft ebensogut, ja besser diene wie dem Guten und Hervorragenden. Ja, er war so sehr mit seiner Kunst allein beschäftigt, daß er die sogenannte Gesellschaft mied und lieber unter harmlosen, aber unbedeutenden Menschen seine wenigen Mußestunden beim Bierglase zubrachte. Er mochte auf Uneingeweihte wohl den Eindruck eines schroffen Menschenhassers machen, und doch war er ein so guter, kindlich reiner, treuer und dankbarer Charakter. Sein Antlitz hatte in den Jahren des reifen Mannesalters etwas von *Beethovens* finsterem Trotz, und die Fülle des Haares, die sein Haupt noch reicher und ungeordneter als jenes umfloß, gaben ihm dazu noch etwas Wildes, um nicht zu sagen Verwildertes, während er auf einem Bild, das ihn als Jüngling in musikalischen Phantasien versunken an der Orgel zeigt, ein geradezu ideal verklärtes Antlitz aufweist. Träume der Jugend und Enttäuschungen des Alters, beim Künstler stärker und charakteristischer ausgeprägt als beim Durchschnittsmenschen! Wer nur einmal diesen markanten und imposanten Kopf erschaute, dem blieb er gewiß unvergeßlich, aber nur wer den vortrefflichen Menschen und Künstler genauer kannte, wußte, welche unendliche Güte, aber auch welch sonniger Humor aus diesen Augen blicken konnte, wußte auch, daß um seinen Mund bisweilen übermütige Schalkhaftigkeit zuckte. Jedenfalls hatten ihn alle lieb, die mit ihm verkehren durften, und alle seine Schüler, zu denen auch der Schreiber dieser Zeilen sich rechnen darf, wurden von ihm väterlich gehütet und wie gleichberechtigte Freunde behandelt. Äußeres Glück war ihm nicht beschieden, und vielleicht außerhalb seiner Kunst auch kein inneres. Doch keinem konnte man wohl weniger Ansprüche an die bürgerliche Lebensführung nachweisen! Seine Kunst war ihm alles; er schuf sie zunächst für sich selbst und hatte das künstlerische Mitteilungsbedürfnis nicht in dem Maße, wie man es mit Recht meist findet und erwartet. War er aber in jeder Hinsicht wohl das, was man als unpraktisch bezeichnet, und mußte ihm deshalb des Lebens Mühe schwerer deuchten als die meisten seiner glücklicheren Kollegen, so konnte er doch, wenn die künstlerische Inspiration über ihn kam, mit Hans Sachs (in *Wagners* »Meistersingern«) ausrufen: »Doch wenn auch der im Himmel hält, dann liegt zu Füßen mir die Welt.« Es ist nach alledem kein Wunder, daß *Fischers* Leben in seiner Dresdener Zeit verhältnismäßig ruhig und ohne große äußere Ereignisse verlief. In den letzten Jahren erhielt er den Titel eines königlichen Musikdirektors, was natürlich keine seiner Bedeutung entsprechende Auszeichnung war. Am 25. Dezember [illegible] starb er plötzlich. An ehrenden Nachrufen fehlte es zwar nicht. Die Musikgeschichten haben ihn aber arg vernachlässigt, und auch in der im Erscheinen begriffenen neuesten Auflage von *Hugo Riemanns* Musiklexikon wird er nur mit wenigen Zeilen abgetan. Man kennt ihn und seine Werke eben zu wenig; der Komponist *August Ludwig*, einer seiner Lieblingsschüler, hatte daher recht, ihn in einem Aufsatze seiner Sammlung »Stachel und

Lorbeer, einen Verkannten zu krönen, ihn dessen Verkanntsein oder Vergessenwerden zu entreißen, dann mögen diese Zeilen ihren Teil beitragen, dann würden sie einen schönen Zweck erfüllen! Es ist wahr, in Dresdener Kirchenvespern bekommt man öfter ein Orgelstück oder auch ein Lied seiner Komposition zu hören, aber auch außerhalb hat sich bisher im letzten Jahrzehnt höchstens dann und wann ein Orgelsatz verirrt. Und das muß anders werden, denn *Fischers* Werke, insbesondere seine Orgelkompositionen und seine Schöpfungen für Orgel und Orchester sind Meisterwerke, welche in ihrer Art nicht übertroffen sind. Deshalb wollen wir die musikalische Öffentlichkeit und insbesondere alle Freunde echter und gediegener Kirchenmusik im folgenden auf die große Menge seiner Kompositionen recht nachdrücklich hinweisen. Viele sind im Druck erschienen, die andern sollen ausdrücklich als Manuskript (Ms.) bezeichnet werden. Die unveröffentlichten Kompositionen sind meist im Besitz des Kantors *Herrmann* in Dresden, welcher gleichfalls *Fischers* Schüler war und ein vollständiges Kompositionsverzeichnis für vorliegenden Aufsatz in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte, während die vorstehenden biographischen Daten im wesentlichen auf einer längeren Abhandlung des [illegible] Dresdener Schuldirektors *Hugo Mehner* im Jahrgang 1896 der „Sächsischen Schulzeitung" fußen.

Wir beginnen mit den Kirchenkompositionen und zwar mit den rein instrumentalen. Es ist charakteristisch, daß gleich sein erstes Werk eine Phantasie und Fuge für Orgel über den Choral „Ein feste Burg" ist, denn Glaubenstreue, Gottvertrauen und tiefe Religiosität waren Kerneigenschaften *Karl August Fischers*. Das zweite Werk war ein Adagio für Violine und Orgel. *Mehner* weist a. a. O. mit Recht darauf hin, daß nur vorzügliche Komponisten gute Adagios schreiben können und daß gerade *Fischer* eine ganze Anzahl schönster und ergreifendster geschaffen hat. So ist Op. 3 ein Adagio für Orgel allein, Op. 5 eins für Orgel und Violine, während wohl das allerschönste wieder noch zu besprechenden Osterkonzert angehört. Unter seinen ungedruckten Werken befindet sich noch ein solches Adagio für Violine, Cello und Orgel, sowie eins für Orgel allein aus dem Jahre 1881, mit einem Orgelpastorale zusammengestellt. In seinem vierten Werke wagt er zum erstenmal die Orgel mit Blasmusik in Verbindung zu bringen; es ist eine Phantasie für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", wohl eine Vorausnahme des letzten Satzes des erwähnten Osterkonzertes, wo derselbe Choral mit denselben Instrumenten verwendet wird. Nicht unerwähnt bleiben sollen auch die Werke Op. 10 und 21, drei Phantasien für Orgel mit Cello, beziehentlich Violine, beziehentlich Posaune, worin diese Soloinstrumente jedesmal ein wohlklingendes Rezitativ mit ebensolcher Arie vorzutragen haben. Das 24. Werk ist das große Osterkonzert für Orgel, eine ganz gewaltige Komposition im sinfonischen Stile, welche aber, wie alle Orgelkompositionen *Fischers*, derartige Schwierigkeiten bietet, daß sich nur Orgelkünstler ersten Ranges und Meister der von *Fischer* mit wundervoller Wirkung beherrschten Registriertechnik daran wagen dürfen. Das Konzert besteht aus drei Teilen: Vor dem Karfreitag („Christus am Kreuz", Adagio) und Ostermorgen, mit dem Auferstehungschoral von Trompeten und Posaunen zu Paukenwirbel und Orgelsphären geblasen. In der Auferstehungsszene wird das Tamtam zu einer ganz eigenartigen, an *Weber* erinnernden Wirkung verwendet, welche zwar bei manchen guten alten Musiker Entsetzen hervorgerufen hat, nichtsdestoweniger aber echt künstlerisch genannt werden muß. Gleich das nächste Werk ist ein Pendant dazu: ein Pfingstkonzert für Orgel ohne programmatische Benennung der einzelnen Teile. Ein weiteres Orgelkonzert Op. 29 führt den Titel „Weihnacht", gehört aber insofern nicht zu den reinen Instrumentalkompositionen, als es zum Schluß gemischten Chor enthält. Ms. Die bedeutsamsten Kompositionen *Fischers* sind aber wohl seine vier Sinfonien für Orgel und Orchester, von denen aber nur die beiden ersten gedruckt worden sind: „In memoriam", Sinfonie für Orchester und Orgel, Op. 28, und die zweite Sinfonie desgleichen Op. [illegible]. Sie sind viersätzig und halten sich an den herkömmlichen Sinfoniestil, den sie allerdings mit völlig neuem, bedeutsamem, ja gewaltigem Inhalt füllen. Die Orgel ist dabei nicht etwa als Begleitinstrument behandelt, sondern als Soloinstrument mit der ganzen Fülle ihrer Macht, so daß sie *Mehner* sehr richtig als ein zweites Orchester bezeichnet. Schöner und erschütternder zugleich dürfte wohl noch niemand die Orgel zur Wirkung gebracht haben als *Fischer* in diesen Konzerten und vor allem in diesen Sinfonien; diese zu spielen, muß für jeden Orgelmeister ein Genuß ohne gleichen sein. Wir können die Wirkung dieser Werke, die der Komponist in der Dreikönigskirche zwar mit einer prächtigen Silbermannschen Orgel, aber mit einem höchst mittelmäßigen Orchester zur Aufführung brachte, nicht besser schildern, als der erwähnte Schuldirektor *Mehner*, weshalb es uns gestattet sei, seine Worte hier anzuführen: „Wie gewöhnlich bei jeder Neuerung gab es auch in diesem Falle gewaltiges Kopfschütteln. Wer jedoch vorurteilsfrei einmal eine *Fischer*sche Sinfonie anhörte, mußte sich sagen: der Eindruck ist ein gewaltiger. Freilich gehört auch ein mächtig schaffender, die schwierigste Kunstform vollkommen beherrschender Geist dazu,

um solche Werke größten Stils und edelsten Gehaltes zu schreiben. Selbstverständlich gewinnt eine Sinfonie mit Orgel einen ganz besonderen Charakter, sie wird ernste, kirchliche, erhabene Gedanken widerspiegeln. Den weltlichen Charakter verliert sie nicht, aber geht ihr die Darstellung milder, heiterer Gefühle verloren, wie sie in weihevollen Augenblicken die Menschenbrust beseligend durchdringen. Eine Sinfonie mit Orgel wird nur ein Tondichter zu schaffen vermögen, der tiefe und reine Gedanken hegt; der bloße Formenmensch, der die Mache wundervoll gelernt hat und nur mit Tönen überschüttet, ohne eigentlich etwas zu sagen, kann das nicht. Wir möchten dem hinzufügen, daß man auf der Orgel zwar alle möglichen und denkbaren Empfindungen auszudrücken und wiederzugeben vermag, daß sie sich ihrem ernsten Charakter gemäß indessen doch nur für solche Empfindungen eignet, über die eine gewisse Weihe gegossen ist oder die machtvolle Größe ausströmen. Die Orgel tönt die Weltbetrachtung am Sonntage wider, drückt die Stimmung des frommen, sich von der Arbeit erholenden Kirchgängers aus, dem alles im verklärten Glanze erscheint, dem aber z. B. das drohende Gewitter nicht eine Naturerscheinung, sondern die furchtbare Stimme des zürnenden oder warnenden Gottes ist. — Die dritte und vierte Sinfonie *Fischers* für Orgel und Orchester (Manuskripte) scheinen nur einsätzig zu sein. Die eine enthält ein Adagio, oder besteht nur aus einem solchen, (»Weihnachten im Dom«), welches als Sinfonisches Tonstück gedruckt worden ist; die andere scheint Fausts Tod darstellen zu wollen. Wir werden noch sehen, daß Goethe *Fischers* Lieblingsdichter war, der ihn mannigfach zu Kompositionen anregte. Es ist unbedingt höchst wünschenswert, daß *Fischers* Sinfonien der Öffentlichkeit durch Aufführungen zugänglich gemacht werden. Wir raten sehr eindringlich dazu und versichern, daß sie großen und nachhaltigen Erfolg haben werden; insbesondere empfehlen wir sie außer für große Kirchenkonzerte für solche Konzertsäle, die über große Orgelwerke verfügen, wie die Berliner Philharmonie und das Vereinshaus in Dresden. Übrigens wollen wir noch hinzufügen, daß *Fischer* zwar selbständig auf den Gedanken gekommen ist, Sinfonien für großes Orchester und Orgel zu schreiben, daß er aber doch nicht der einzige gewesen ist, der derartige Werke geschaffen hat. So existiert eine große einsätzige, bereits auf einem Musikfest unter der Ägide *Franz Liszts* aufgeführte Reformationssinfonie von *Heinrich Sita* in Beuthen, einem gleichfalls Verkannten oder doch wenigstens noch nicht genügend Erkannten, welche von großartiger Wirkung ist und auf die bei dieser Gelegenheit gleichfalls nachdrücklich hingewiesen werden soll.

Wir nennen von den reinen Instrumentalkompositionen Fischers noch Op. 1: Melodie für Orchester, Harfe und Orgel (ad lib.), eine Jubelouvertüre zur goldenen Hochzeit des Königs Johann von Sachsen (1872) für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken ad lib., einen Nachtgesang für Orchester (Ms.), eine Dramatische Phantasie für Violine und Orgel und eine ebensolche, aber nur unvollendete für Waldhorn und Orgel (beide Ms.), eine Ouvertüre in C dur für Orchester und Orgel (Ms.) und eine Trauerode in d moll, gleichfalls für Orchester und Orgel (Ms.) — im ganzen also eine überreiche Fülle wertvoller Werke. Einige Bearbeitungen älterer klassischer Orgelwerke durch *Fischer* wollen wir nur nebenbei erwähnen.

Reine Vokalmusik hat *Fischer* nur wenig geschaffen; wir kennen nur zwei gemischte Chöre a capella (»Die Seligpreisungen«, Motette und »Benedictus«, nach seiner eigenen, noch zu erwähnenden hohen Messe umgearbeitet). Für Gesangs- und Instrumentalmusik hat er dagegen mehr Werke hinterlassen. Zunächst ist Op. 6 der 122. Psalm für Männerchor und Baritonsolo im leichten Stil komponiert, noch als ein vokales Jugendwerk anzuführen. Dem gegenüber steht der ungedruckte 45. Psalm für gemischten Chor, jedenfalls eine spätere Schöpfung des Meisters. Seine »Hohe Messe« dagegen begann er schon im 23. Lebensjahre und komponierte sie für Chor, Soli und Orchester, also ohne Orgel; Sanctus, Benedictus und Agnus dei daraus sind aufgeführt worden. Von den sonstigen Schöpfungen *Karl August Fischers* von kirchlichem Charakter möchten wir noch vier sehr schöne Hymnen für Sopran und Orgel empfehlen: »Herr, hör mein Gebet«, »Der Herr ist mein Hirte«, »Die Toten sprechen in ihrem Herzen« und »Befiehl du deine Wege«.

Liegt auch *Fischers* Hauptbedeutung auf dem Gebiete der Kirchenmusik, auf welchem er unvergängliche Meisterwerke geschaffen hat, so ist er doch auch als weltlicher Komponist nicht zu verachten und hat auch hier nur Echtes und Edles produziert. Beginnen wir wieder mit der reinen Instrumentalmusik, so ist in erster Reihe sein August Ludwig gewidmeter »Künstlerkarneval« zu nennen, eine große dreiteilige Suite für Orchester. Die drei Teile sind betitelt Ouvertüre, Ball, Marsch und Finale; doch setzen sich die beiden letzten Teile wieder aus kleineren Teilen zusammen. Die Musik ist höchst charaktervoll, die verschiedenen Masken sind äußerst plastisch vor uns hingestellt, nicht als Masken, sondern als das, was diese Masken vorstellen sollen. In Dresden ist dieser Karneval ehrenvoll mit großem Erfolg aufgeführt worden, und er kann größeren Orchestervereinen für bessere Konzerte warm empfohlen werden. Einige Nummern daraus sind einzeln zu haben, zum Teil auch in vierhändiger Klavierbearbeitung. — Auch eine Oper hat *Fischer* komponiert, und zwar *Goethes* »Loreley«. Die sorglose

Musiker übersah aber im Eifer seiner Arbeit leider, daß das Libretto erst hätte dem Dichter abgekauft werden müssen, ja daß es schon verkauft war! So konnte sein Werk leider nicht zur Aufführung gelangen. Schade! Denn *Liszt* erklärte, es enthalte viele Schönheiten, und wenn es wohl nach veraltetem Opernschema aufgebaut ist, so wäre es doch sehr interessant gewesen, seine Aufführung zu erleben und die schönsten Nummern (es werden z. B. Winzerchöre genannt) kennen zu lernen. Der andere, *Max Bruch*, hat übrigens auch kein dauerndes Glück mit seiner »Loreley« gehabt! — Unverzeihlich vernachlässigt ist *Fischer* als Liederkomponist, obwohl eine große Anzahl Lieder von ihm im Druck erschienen sind. Freilich sind es keine sentimentalen oder coupletartigen Schlager, sondern aus dem Innersten geschaffene, echte Stimmungsbilder, bald ernste, bald heitere, bald übermütige, bald traurige, die alle so gehaltvoll sind, daß sie ihre jedesmalige Stimmung sofort auf Sänger und Hörer übertragen. Im Druck liegen fünf Liederhefte weltlichen Inhalts vor (Op. 10, 11, 12, 15 und 17), im Manuskript noch zwei. *Goethe, Hölty, Heine, Hertel, Burns, Reinick* u. a. befinden sich unter den vertonten Dichtern; es sind Liebes-, Natur-, Wander- und Scherzlieder. Sie verlangen jedoch einen feinen Vortrag und sind nicht für Stümper bestimmt, und *Fischer* äußerte einst über eine Sängerin, die erklärt hatte, aus seinen Liedern nichts machen zu können: »Nun, da wird sie eben noch nichts gelernt haben.« — Unter den ungedruckten Liedern sind solche von *Spitta, Rapetti, Geibel, Fallersleben* usw. vertreten, vor allem aber *Goethes* Mignonlieder und die drei bekannten Gesänge aus dem »Faust«: »Es war eine Ratt im Kellerloch«, Ständchen des Mephisto und »Es war einmal ein König«, alle 3 für Baßstimme. Zum Schlusse erwähnen wir noch eine vollständige Musik zu Schillers »Tell« für Orchester, Soli und Chor. Diese enthält das Lied für Solo und Orchester »Es lächelt der See«, den A cappella-Männerchor »Rasch tritt der Tod den Menschen an«, einen Freiheitsmarsch für Orchester, eine Sonnenaufgangshymne für Orchester und Orgel (!) und einen Bauernhochzeitsmarsch. Sämtliche Nummern sind Manuskript, doch zum Teil schon aufgeführt.

Wir hoffen, unsern Lesern ein deutliches Bild von Leben und Schaffen eines hervorragenden, originellen und echt deutschen Komponisten von starker Individualität und ausgeprägter Selbständigkeit gegeben zu haben. Mögen diese Ausführungen dazu beitragen, ernste Musikfreunde auf diesen vorzüglichen Künstler hinzuweisen und ihn aus der drohenden Vergessenheit erretten. Mögen seine Werke erneut, zum Teil erstmalig, zu tönendem Leben erweckt werden, insbesondere diejenigen, die er schuf für Kirche und Haus, denn an beiden Stellen ist ihnen dann ein dauerndes Fortbestehen sicher!

Antonio Stradivari und seine Geigen.

Von Rud. Fiege.

I.

Wenig weiß man von seinem Leben. Nicht einmal Ort und Tag seiner Geburt sind bekannt. Es zeugen aber kostbare Werke, seine Instrumente, deren noch viele Hunderte vorhanden sind, mit beredter Sprache für ihn und von ihm. Als Sechzehnjähriger baute er wahrscheinlich schon seine erste Geige selbständig. Von seiner letzten bekundet die Inschrift, daß er sie im Alter von 93 Jahren angefertigt habe. Und das ist das »Geheimnis des Stradivarius«, daß er 78 Jahre hindurch, nachdem er die Geigenbaukunst bei einem berühmten Meister gründlich erlernt hatte, mit Beharrlichkeit und nie rastendem Fleiße an seinem Arbeitstische saß, die Geigen früherer Meister nach Bauart und Klang prüfte und unaufhörlich neue Versuche anstellte, die dann allerdings mit ungemein kunstfertiger Hand ausgeführt wurden.

Nicht im Holze steckt das Geheimnis, nicht im Lack, weder in der Anlage der F-Löcher noch in der Stellung des Stimmstocks. Diese Dinge haben ja ihre Bedeutung, aber es ist kein Geheimnis dabei. Daß er in langer Arbeit lernte, wie alles sich am zweckmäßigsten aneinander fügte und wie es zueinander passend zu machen ist, daß er sein Talent durch rastlose Übung so ausbildete, daß er z. B. auch der kunstreichste Holzschnitzer wurde, das hat Stradivari groß gemacht.

Der größte aller Geigenmacher war weder ein Gelehrter, der nach wissenschaftlichen Formeln arbeitete oder kunstvolle Berechnungen anstellte, wie man wohl behauptet hat, noch besaß er irgend ein Geheimnis. Das würde er gewiß den beiden Söhnen, den Gehilfen in seinen letzten Lebensjahren, offenbart haben. Sie kannten sein Holz und seinen Lack, arbeiteten nach seiner Anweisung und wurden doch nicht berühmt.

In den alten Schriften der Stadt Cremona erscheint im Jahre 1188 zum ersten Male der Name unseres Meisters als Stradivarto. Hundert Jahre später schrieb man Stradaverta. Die öffentliche Landstraße heißt auf italienisch Strada aperta, in Cremoneser Mundart Strada averta. So wäre denn der Ahn Antonios vielleicht ein städtischer Zoll-

einnehmer gewesen, der an der Landstraße saß. Stadivari aber schrieb man 1622, und ein Stradivari, mit Vornamen Alessandro, vermählte sich in diesem Jahre mit Anna Moroni. Der dritte Sohn dieses Paares steht im Kirchenbuche als 1626 geboren, von da ab jedoch findet sich der Name Stradivari weder dort noch in einem der andern 47 Kirchspiele Cremonas wieder notiert, auch in der ganzen bischöflichen Diözese nicht — bis 1667, wo unser Meister sich mit Francesca Ferabosch trauen ließ. Das erste Lebenszeichen von ihm entdeckte man in einer Geige, deren Zettel lautete: „Antonius Stradiuarius Cremonensis Alumnus Nicolai Amati Faciebat Anno 1666". Später fügte er auf den Zetteln den Jahrzahlen noch sein Lebensalter hinzu, und da ergab sich denn durch Subtraktion leicht, daß er 1644 geboren sein mußte. Aus Eintragungen der Priester in die Kirchenbücher aber erfährt man, daß Gott der Herr im Jahre 1628 Cremona mit Hungersnot heimgesucht habe, der dann 1630 böse Seuchen folgten, die die ganze Lombardei verheerten. Die Bewohner starben oder flohen, und Cremona stand wüst. Damals wird auch Alessandro die Stadt seiner Väter verlassen haben. Wohin er sich begab, wissen wir nicht, auch nicht, wie sein Sohn wieder dahin zurückkam und Amatis Lehrling wurde. Denn aus der Familie der Stradivari war noch nie ein Geigenbauer hervorgegangen. Und daß der Lehrling des Ausgewanderten Sohn war, geht wohl aus einer Kaufurkunde hervor, in der es heißt: Antonio Stradivari, vom verstorbenen Alessandro.

Recht spärlich sind die Mitteilungen über Antonios Familienleben. Er heiratete 1667 Francesca Feraboschi, die 1698 starb. Seine zweite Frau, Antonia Zambelli, ging ihm 1737 wenige Monate im Tode voraus. Von seinen elf Kindern starben mehrere jung, und nur Omobono und Francesco erlernten seine Kunst. Bis zum Jahre 1684 scheint er allerdings in einer gewissen selbständigen Stellung in Amatis Werkstatt gearbeitet zu haben. Jedenfalls durfte er da auch auf eigne Hand Geigen machen und verkaufen, und diese müssen schon damals verhältnismäßig gut bezahlt worden sein, denn er konnte 1680 ein Haus für 7000 Lire Imperiale kaufen. Das sind ungefähr 5000 M, und das Geld hat heute etwa dreimal so hohen Wert. Es ist noch die Rechnung über die Beerdigungskosten seiner ersten Frau vorhanden, die in heutigen Geldwert umgesetzt mehr als 1000 M betragen. Meister Antonio muß sich also in guten äußern Verhältnissen befunden haben.

Er kaufte für sich und die Seinen ein Erbbegräbnis in der Kirche des heiligen Dominikus, die ihrer Baufälligkeit wegen 1869 niedergerissen wurde. Als man die Grabstätte der Stradivaris öffnete, in die als letzter im Jahre 1781 Antonios Sohn Giuseppe Antonio gelegt worden war, fand man die Gebeine so durcheinander liegend, daß es unmöglich war, die des Stradivari heraus zu finden. So sammelte man alle Reste und begrub sie außerhalb der Stadt. Die Stelle der Kirche des heiligen Dominikus nimmt jetzt ein öffentlicher Garten ein, „... mit Bäumen und Blumen", wie eine Inschrift besagt. Der Grabstein ist im Städtischen Museum. Als die Stadtväter erfuhren, welch ein berühmter Mann Stradivari gewesen war, benannten sie eine der ersten Straßen nach ihm. An der Mauer eines Hauses der Piazza Roma aber, wo der große Violinmacher 57 Jahre lang von früh bis spät am Werke war und mit 93 Jahren starb, liest man auf einer Tafel folgende Inschrift: „Hier stand das Haus, in dem Antonio Stradivari die Violine zu ihrer höchsten Vollkommenheit brachte und, ein Meister seiner Kunst, der Stadt Cremona einen unvergänglichen Namen erwarb." — Seine Geburtsstätte hat man nie gekannt, seine Grabstätte ist nicht mehr vorhanden. Auch kein Bildnis hat man von ihm. Was lange dafür ausgegeben wurde, erwies sich als das des Monteverde. Nichts wissen wir von seiner äußeren Erscheinung, als was ein alter Bericht sagt: Er war groß und mager, und man sah ihn beständig in seinem Arbeitsanzuge, den er selten wechselte, denn er befand sich fortwährend bei der Arbeit.

Alles Quellenmaterial über Antonio Stradivari ist erschöpft, seitdem der Cremoneser Forscher Mandelli jahrelang die bisherigen Nachrichten über den Meister nachprüfte und neue zu erlangen suchte. Das Ergebnis seiner Arbeit ist in dem Werke mitgeteilt, das 1902 in London bei William E. Hill and Sons, Violin Makers, erschien und von den Brüdern Henry, Arthur und Alfred Hill verfaßt worden ist. Es ist ein mächtiges, prächtiges Buch. Neben manchelei Dokumenten und einer großen Zahl genau den Originalen nachgebildeten Etiketten enthält es kunstvolle Abbildungen der berühmtesten Saiteninstrumente des Meisters, die Shirley Slocumbe fein gezeichnet und Sauer in Nürnberg köstlich in Farbendruck hergestellt hat. Wie plastisch erscheinen die Geigen auf dem Papiere, wie ausdrucksvoll in der Gestalt und leuchtend in der Färbung!

Man behauptet, Stradivari habe als Dreizehnjähriger schon eine Geige selbständig gemacht, doch zu erweisen ist das nicht. Jedenfalls konnte er 1660, als er sechzehn Jahr alt war, bereits selbständig arbeiten, denn es steht fest, daß er damals schon seine eigenen Zettel besaß. Er hat wahrscheinlich 30 Jahre lang nicht nur für Nicolo Amati, seinen Lehrer, sondern auch in dessen Werkstätte gearbeitet. Dennoch bezeichnete er sich nie, mit Ausnahme des einen Falles aus dem Jahre 1666, als dessen Schüler, was andere nie unterließen. Das ist immerhin auffallend, denn sich so nennen zu können, war doch ehrenvoll und brachte Ge-

sein. Zweifellos durfte er nach Beendigung seiner Lehrzeit unbeschadet seines Verhältnisses als Arbeiter Amatis auf eigne Rechnung Instrumente anfertigen und verkaufen. Aber da er noch keinen Namen besaß, seine Arbeiten auch kaum hervorragend waren, so hatten anfangs wenig Bestellungen. Daher kennt man auch nur sehr wenig Instrumente von ihm aus jener Zeit, und deren geringwertiges Material läßt darauf schließen, daß er damals nicht sonderlich bezahlt wurde. War es nun edles Selbstbewußtsein, das nur dem eignen Namen Anerkennung erringen wollte, was ihn veranlaßte, den Namen des berühmten Nicolo nicht neben dem seinen zu nennen? — Es arbeiteten mit ihm bei Amati dessen Schüler Andrea Guarneri, Battista Rogeri, Francesco Ruger, Hieronymus Amati. Da ist es denn wieder seltsam, daß aus jener Zeit mit den Zetteln des Amati Geigen vorkommen, die dieser nach sachkundigem Urteile nicht gemacht hat, wie er denn schon mehrere Jahre vor seinem 1684 erfolgten Ende nicht mehr arbeitete. Auch sind sie denen nicht ähnlich, welche Stradivari damals für sich baute und mit seinen Zetteln versah. Zu der Behauptung, diese mit Amatis Zetteln beklebten Geigen aus dessen letzten Lebensjahren seien Stradivaris Werk, sagen die Brüder Hill: „Wir kennen eine Geige, die im Besitze eines vornehmen Italieners ist, und sollte die wirklich ein Originale Amatis Zettel getragen haben — der jetzige ist ein falscher Stradivari von 1710 datiert —, so lieferte sie ein Beispiel in dieser Angelegenheit, denn Arbeit und Stil mit Ausnahme des Bauches sind unzweifelhaft und zwar ganz ausgesprochen die des Stradivari aus seiner ersten Zeit. Uns sind nur noch vier andere Instrumente bekannt, in denen der ursprüngliche Zettel Amati gelautet haben mag, aber in einem Falle erkannten wir eine Amati-Geige, von deren Kopfe wir mit Sicherheit behaupten können, daß er von Stradivari ist." Natürlich ist anzunehmen, daß er bei vielen andern mitgearbeitet hat. Es ist möglich, daß man ihn besonders zum Lackieren, zum Zusammensetzen, zum Nachprüfen des ganzen Instruments verwandte. Und wenn er mit den andern in Gemeinschaft arbeitete, mußte der persönliche Zug doch verloren gehen. Das ist sicher, daß die letzten Arbeiten Nicolo Amatis, zierlich in der Form und fein ausgeführt, so weit sie dessen Todesjahr tragen, entweder von seinem Sohne allein, oder im Vereine mit Stradivari gemacht wurden. Dieser Sohn Hieronymus wird übrigens vielfach unterschätzt. Er verfertigte aber Instrumente, die dem großen Rufe seiner Künstlerfamilie voll entsprechen.

Als es mit seinem Lehrer schließlich zum Ende ging, mag sich Stradivari allmählich selbständig gemacht haben. Im Jahre 1680 kaufte er sich sein Haus, und nun beginnt seine große Zeit. Sie in bestimmte Perioden einzuteilen, wie das wohl geschehen ist, geht nicht wohl an; denn obschon Antonio nie eine schlechte Geige gemacht hat, ist er doch nicht lückenlos und stufenweise zu immer größerer Vollkommenheit vorgeschritten. Stets nach Verbesserungen strebend, hat er oft verworfen, was er schon jahrelang ausführte, und ist auf früheres zurückgegangen, so daß man wohl Perioden der Art, aber nicht der Vollendung annehmen kann. In jeder Periode aber hat er kostbare Werke verfertigt, denen dann wieder weniger gelungene folgten. Sein Ruhm brach weder plötzlich hervor, wie die Sonne hinter Wolkenbergen, noch nahm er stetig an Glanz zu, wie die Sonne vom Morgen bis zum Mittag. Sein Ruhm verteilt sich vielmehr über sein ganzes Schaffen, bald mehr, bald minder hervortretend, bedeutsam aber war er immer. Nach Amatis Tode freier, strebte der Meister nun einer Eigenart zu. Hatten seine Geigen in der Zeit des Amati immer schon eigene Züge, so findet man in seinen späteren immer noch Amatizüge. Anstatt des von diesem bevorzugten gelben Lacks nimmt er nach dessen Tode dunkleren, der rötlich schimmert und härter ist. Er schaffte 1690 eine längere und flachere Form als die des Amati, kehrte dann aber 1698 zu derselben zurück, wie er denn überhaupt bis 1700 viel experimentierte. Auf der Höhe seines Lebens, etwa 1685–1690, von seinem 42. bis 47. Jahre, befand er sich auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Da tritt seine ungemeine Geschicklichkeit als Holzschneider hervor. Und daß er ein Zeichner von Geschmack und großer Tüchtigkeit war, zeigen die noch vorhandenen Muster zu den Einlagen für die verzierten Instrumente. Seine F-Löcher sind von überraschendem Schwunge, das Schnitzwerk seiner Köpfe ist unübertroffen. Einzelne Geigenbauer kommen ihm wohl bezüglich einer Einzelheit gleich, aber an die Kunstarbeit seiner Instrumente im ganzen reicht kein anderer heran. Die Violine Toscana, welche im Jahre 1690 entstand, ist ein unerreichtes Meisterwerk der Geigenbaukunst.

Als das Jahrhundert zu Ende war, hatte Antonio Stradivari eine Arbeitszeit von 35 Jahren hinter sich. Und wunderbar: eine solche von fast ebenso langer Dauer lag noch vor ihm! Doch nicht die Kräfte ließen nach, nicht der Eifer. Die Augen sehen noch scharf, die Hand führt das Messer sicher, die Gedanken sind auf immer neue Vervollkommnungen gerichtet. Erst 1730, als er 86 Jahre zählte, fangen die Zeichen des Alters an, sich bei ihm leise merklich zu machen: die Formen werden weniger fein und sind nicht mehr so ausgearbeitet. Aber die am wenigsten gelungene seiner Geigen ist doch immer noch besser als jede andere. Aus der Zeit von 1720 bis 1725 haben wir seine meisten Geigen, und viele darunter gehören zu den gelungensten. Seine Eigenart spricht sich hier am bestimmtesten

und mannigfaltigsten aus. Sarasates wundervolle Violine ist aus dem Jahre 1724, und die, welche Wilhelmj dem amerikanischen Geiger Kupferschmidt vor einiger Zeit überließ, wurde 1725 gebaut.

Betrachtet man die Arbeiten aus den Jahren von 1725–1730, so staunt man noch immer über die Geschicklichkeit des Alten. Es haben ihm wahrscheinlich seine beiden Söhne und Carlo Bergonzi helfend zur Seite gestanden. Aber an den Violinen, Violen und Violoncellen dieser Zeit findet man auch bei der genauesten Prüfung keine anderen als seine Züge, so daß alles ganz genau nach seinen Angaben und wohl auch unter seinen Augen ausgeführt sein wird. Die Geigen werden nun seltener, aber kein Zeitgenosse liefert bessere. Vom Jahre 1730 ab merkt man indes ein Schwinden der Kräfte, merkt die zitternde Hand und das unzuverlässige Auge. Eine Violine von 1736 hat 4 Löcher, die in ungleicher Höhe stehen, an andern sind die Verzierungen ungenau, und endlich wurde die Hand des großen alten Mannes so schwach, daß das Messer bei den Schnitten für die Einlagen Ritzen und Schrammen nach allen Richtungen hin in das Holz machte. Seinem gedruckten Etikette »Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno 17..« schrieb er noch stolz hinzu »1736 D'Anni 92«. Aber die Hand, die die letzte Geige gemacht hatte, konnte die Feder nicht mehr führen, als einem solchen Etikette im folgenden Jahre hinzugefügt wurde »1737 D'Anni 93«. Das war Omobonos, des Sohnes Handschrift. So hatte Antonio fast bis zum letzten Lebenstage selbständig gearbeitet, denn die Instrumente, bei denen die Söhne und Bergonzi Mitarbeiter waren, tragen den Vermerk »Sotto la disciplina d'Antonio Stradivari«.

Diese Zettel wurden mehrfach zu Fälschungen benutzt. Entweder ließ man nur den Namen stehen, oder man nahm ihn heraus und klebte ihn in Geigen, welche Omobono und Francesco allein gemacht hatten. Eine dritte Täuschung mit Stradivari-Geigen kam in folgender Weise zu stande. Im Nachlasse des Meisters fand man unfertige, oft nicht gelungene und daher verworfene Instrumente oder einzelne Teile derselben, die man dann vervollständigte und für Arbeiten Antonios ausgab. Nun ist aber dessen Art so ausgeprägt, daß Kenner in den allermeisten Fällen echte und unechte Stradivaris unzweifelhaft von einander unterscheiden können.

Vier Geschlechter der Familie Amati waren beflissen gewesen, ihren zierlichen Violinen einen hellen, leicht ansprechenden Ton zu geben. So wollten ihn die Spieler jener Tage, denn so entsprach er der üblichen Musik. Das zierliche Fingerspiel wurde besonders gepflegt. Und als 1690 der längere flache, kräftiger klingende Stradivari aufkam, behielten die Amatis doch anfangs noch das Übergewicht. Mit dem Lack wird auch der Ton der Stradivaris von 1684 an anders, nämlich voller, weittragender, glockenartig ohne metallische Schärfe. Er füllt einen weiten Raum und behauptet sich in Klang und Größe auch im Vereine mit andern Instrumenten. Der Geiger selber ist, weil der Ort der Tonerzeugung seinem Ohre so nahe liegt, nicht immer der beste Beurteiler des Tones seines Instrumentes, dessen Klangwellen auf ihrem Wege zum Ohre eines entfernten Hörers oft einen andern Charakter annehmen. Übrigens sind die Brüder Hill der Meinung, daß der Sinn für Klangschönheit in unsern Tagen nicht mehr so ausgebildet sei wie vordem, da die moderne Orchestermusik die Eigenarten nicht mehr pflege und Gewandtheit oder Ausdrucksvermögen mehr gelte als die Entwicklung von Klangschönheit. Im Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Stradivarigeige schon allgemein berühmt, am Ende desselben aber die gesuchteste und am höchsten bezahlte. Als Solo- wie als Orchestergeige erscheint sie wertvoll. Wer mehrere derselben öffentlich spielen hörte, zieht ihren runden, vollen, strahlenden Ton dem aller andern Violinen vor. Und wie ein Stradivarius selbst eine Eigenart ist, so schmiegt er sich auch der Eigenart des vortragenden Künstlers wunderbar an. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Hie Wüllner, hie Possart.

Ein Dialog.

A. »Aber ich weiß wirklich nicht, was Sie haben. Immer schimpfen Sie über die Großstadtkultur in der Musik. Warum? Warum bewundern Sie nicht vielmehr [illegible] haben 22 Gewandhauskonzerte, [illegible] Orchesterkonzerte von Eulenburg [illegible] von Winderstein, dann die üblichen Vereinskonzerte, dazu Lieder- und Klavierabende. Und überall, überall, sag ich Ihnen, regt sich's. Man hat dabei die neuesten Sachen zu hören, man ist fortschrittlich, man lernt erstklassige Künstler kennen, man lebt in Hülle und Fülle, man — «

B. »Na, [illegible]«

A. »Na [illegible], setzen Sie nicht so [illegible]. Es ist ja doch [illegible] und Komödie und Schauspielerei [illegible], die Veranstaltung unseres regen Kunstlebens, unserer Teilnahme für alle neue Kunst [illegible] Nichts als [illegible] Sie verstehen's ja nicht, was uns der Künstler gibt und was jener in uns auslöst. Ich bin voriges Winter in 55 Konzerten gewesen.«

B. »Na [illegible]«

A. »Na, und wenn Sie so altern und klotzig dasitzen, dann sind Sie eben [illegible] all ihrer geheuchelten Liebe zur Kunst [illegible]«

B. »Sparen Sie sich den Titel. Mir genügt für den

Anfang die gebrauchte Liebe. Sie sind warm, ich kalt, das heißt, Sie reden sich warm, ich ... ja, was bin ich denn eigentlich in Ihren Augen? Früher sagte man wohl Hundeschnauze. Nein? Und Sie? ... Kunstenthusiast, schön. Sie laufen in Konzerte. Ich nicht. Sie leben für die Kunst ... Wirklich? Na ja, 45 Konzerte ist eine Leistung. In meinen besten Studentenjahren hab ich's auch ziemlich so weit gebracht, aber Sie tun's seit 10 Jahren, ohne Pflicht, nur aus — ja, aus was denn?»

A. «Na, aus — »

B. «Gewohnheit?»

A. «Aus Bedürfnis.»

B. «Der Mensch hat viele Bedürfnisse. Und je niederer sie sind, desto lieber cachiert er sie durch höhere. Aber welche Bedürfnisklasse? Hunger nach Kunst?»

A. «Was sonst? Glauben Sie, ich ...»

B. «Ich glaube nichts, was ich nicht weiß. Eines weiß ich, daß Sie oft auch mir gegenüber geeifert haben. Es wird zu viel. Aber sagen wir mal zunächst Bedürfnis mitzumachen, mitreden zu können, Bedürfnis nach Sensation, nach äußerlicher Ausfüllung einer inneren Leere.»

A. «Deutlich genug, wenn auch falsch. Wir werden uns da nie verstehen. Temperamentssache. Sie ... ja, was weiß ich, wie Sie ihre künstlerische Neigung betätigen. Sie sieht man nirgends und ... gelten doch für einen Kenner. Ich muß nur vorwärts schreiten. Kann nicht bei Händel und Mozart stehen bleiben, auch nicht bei Wagner. Überwunden. Entwicklung. Moderne.»

B. «Und was machen Sie mit der Moderne?»

A. «Was macht sie mit mir, sollten Sie fragen. Bildet, bereichert, erneut mich. Suche sie zu verstehen, verstehe sie und lebe in der Welt dieser Wunder der neuesten Kunst.»

B. «In ewiger Bewunderung für diese Hexenmeister und Hexenbeschwörer.»

A. «Bitte, keine Anspielungen. Über das Hexenlied kann Einer wie Sie, der nie in Konzerte kommt, gar nicht reden. Die Wirkung, der Schauer. Ich sage Ihnen, meine Frau ...»

B. «So? Ihre Frau also auch. Wenn ich der Mann Ihrer Frau wäre, würde ich mir derartige unkünstlerische Erregungen ...»

A. «Nun hören Sie aber auf. Sie kennen ...»

B. «Bitte sehr, ich kenne. Kenne sogar besser als Sie, denn ich habe ihr Wunderwerk, Wildenbruchs Hexenlied mit der Musik von Schillings nicht bloß gehört — »

A. «Von wem?»

B. «Von Possart.»

A. (Mitleidig) «Von Possart? ... Von Wüllner müssen Sie's gehört haben. Das ist unerhört. Das ist ... ja, das ist mein größtes künstlerisches Erlebnis.»

B. «Künstlerisches? Na also ... nur gezeigte Possart-Mache, 's auch ganz anständig und mit allen Vortragseffekten, wie's ein Paradestück braucht.»

A. «Paradestück?»

B. «Etwa Kunstwerk? Meinen Sie? Von der Sache haben wir nämlich noch gar nicht geredet. Das merkt aber ein künstlerischer Enthusiast wie Sie vor lauter Wüllnerei gar nicht.»

A. «Wüllnerei? Solche Ausdrücke von ...»

B. «Sparen Sie sich die Verteidigung. Wüllner hat sie nicht nötig. Ich kenne ihn ... persönlich. Verstehen Sie? Und habe Künstlerisches von ihm erlebt, was Ihr in Euren Konzerten für Abonnenten [illegible] nicht auf Kommando von einem Künstler verlangen könnt. Verstanden? Und Wüllnerei ist Euer albernes aufgeregtes Enthusiastentum. Aber wir wollten von dem Ding an sich reden, nicht von den Erscheinungsformen, heißen sie nun Wüllner oder Possart. Was bewundern Sie an dem Hexenlied?»

A. «Nun, das Ganze und dann ...»

B. «Na, und dann?»

A. «Na ... und dann ... wie fabelhaft unmittelbar das wirkt!»

B. «Was wirkt?»

A. «Nun das Ganze.»

B. «Zu deutsch: Der Vortrag. Aber den lassen Sie mal endlich aus dem Spiel.»

A. «Und die Musik.»

B. «Die lassen Sie auch erst einmal. Was ist das Hexenlied von Wildenbruch als Gedicht? Worauf beruht seine Wirkung?»

A. «Nun, auf der Anteilnahme an dem Schicksal der Personen, der Hexe und des Priesters.»

B. «Ist das Gedicht gut? Ist es wert, daß Hunderttausende von Menschen sich das vorschwärmen lassen, dafür schwärmen und 1000 Gedichte von Schiller, Goethe usw. usw., die mindestens 10 mal mehr wert sind, nicht kennen? Ist es überhaupt ein großes Kunstwerk?»

A. «Ja, solche Vergleiche ziehen ist keine Beweisführung, dann können Sie auch ...»

B. «Dann kann ich Ihnen auch sagen, daß Hunderttausende für Neßlers Trompeter schwärmen, weil sie Anteil nehmen ... ein köstliches Wort für Kunstgenuß — an der Liebe des Trompeters und seiner Maria, weil das fast gerade so rührend ist wie der Priester und die Hexe, und daß daneben tausend gute Kunstwerke ungekannt bleiben, weil sich das Publikum verplempert an Modearbeiten.»

A. «Also eine Modearbeit?»

B. «Im Tiefsten und Letzten, ja, und ein Sensationserfolg, dessen Gründe in der Hauptsache außerkünstlerischer Art sind. Ihre Frau und mein Dienstmädchen, unser Freund, der Assessor, und irgend eine nervöse Bürgersfrau sind sich gegenüber solchen Kunstprodukten völlig gleich. Sie reagieren alle auf das stoffliche Element im Kunstwerk, auf die rührende Geschichte, auf die Anekdote. Die hat mit Kunst aber nichts zu tun. Hier haben Sie den Kern dieses Modewunders, den Grund dieses Modeerfolges. Ein Priester, eine Beichte, eine Hexe, jung, schön, heil, ein bischen Liebe, ein bischen Ketzerspuk, ein bischen Weihrauch, ein bischen Verbrennung, ein bischen Geist, ein bischen Leidenschaftlichkeit, ein bischen Sinnenlust, viele schöne Worte, viel Rührung, viel Effekt. Ein geschickt gemachtes Gedicht, ein Vortragsparadestück, künstlerisch tief unter tausend deutschen Gedichten stehend. Aber es schauert einem dabei ein wenig, man läßt sich durch mittelalterliches Grauen kitzeln, läßt sich's in persönlicher, fast raffinierter Ausarbeitung von Künstlern vortragen ... und ... hat wieder etwas für die Kunst getan! ... Sie schweigen. Sehen Sie sich die Verse von Wildenbruch einmal gründlich an und vergleichen Sie, was sich dabei an Kunstwert ergibt, mit dem sensationellen Erfolg dieser Nummer.»

A. «Sie übertreiben! Aber ... ich gebe zu, etwas Wahres ist an Ihrer Ansicht. Das Künstlerische in dem Gedichte ist Nebensache gegenüber der Anekdote. Aber vielleicht hat nicht das Gedicht, sondern die Musik den Erfolg gemacht.»

B. «Leider können wir die Probe nicht machen, denn die Zusammenstellung ist gesetzlich geschützt. Niemand darf die neue Fassung der Dichtung ohne Schillings' Musik vortragen. Aber alle Vortragskünstler wählen nur,

[illegible]

Altenburg — Georg Göhler

Tristan und Isolde in der großen Oper in Paris

[illegible]

schwenderisch mit Melodien ausgestattet. Der majestätischen *Isoladiva* wäre augenblicklich etwa die Mildenburg in Wien gegenüberzustellen, dem Tristan etwa *Ernst Kraus*. Ferner erwähnte ich die französischen Zuhörer um das rhythmische Gefühl, das ihren Sängern anerzogen wird. Das Zusammengehen der Singstimme mit dem Orchester ist der schwächste Punkt in deutschen Wagneraufführungen. Von der geistigen Auffassung der Franzosen kann man schwer den rechten Begriff geben. Manche sprechen ihnen die Fähigkeit, Wagner zu interpretieren, rundweg ab. Doch der französische Sänger als geborener Schauspieler! Und gerade eine Aufgabe, an der wir in der Regel verzweifeln: die innere Handlung des Tristandramas dem Auge anschaulich zu machen! Alle Bewegungen wurden mit einzigartiger Schönheit und Anmut ausgeführt. In Rücksicht auf Augenkunst war überhaupt die Tristanaufführung vollendet. Nur was wir »Stimmung« nennen, war nicht immer erreicht. Manche Szene blieb am Äußerlichen und die Ausstattung trat als solche störend hervor, ganz im Widerspruch mit Appia's Theorie. Aber man könnte in diesen Tagen seine Erfahrungen bereichern, eigentlich sollten, statt auf die üblichen Sensationsberichte zu vertrauen, die maßgebenden [illegible] an solchen Erstaufführungen als selbst teilnehmen. Wieviel hätten die Pariser von der Neueinstudierung des Tristan in Wien lernen können, und wie viel Anregungen können wir Deutsche aus Paris mitheimnehmen!

Dr. K. Grunsky.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. Dezember. Als man im letzten Sommer in Weimar Peter Cornelius feierte, als man seinen Barbier von Bagdad in der wiederhergestellten Urform noch wirksamer fand, denn in der bisherigen Bearbeitung, als man auch den Cid wieder einmal auf die Bühne brachte, der dann als ebenso erfolgreich wie jener bezeichnet wurde, da mußte man doch meinen, und mehrere prophetische Kritiker sagten es als unausbleiblich voraus, nun werde der gute Peter endlich zu voller Anerkennung gelangen, nun werde die Blütezeit der beiden Opern auf der Bühne beginnen und endlich auch Gunlöd kommen. Nichts von alledem ist geschehen. Ja, weniger noch: denn, so weit ich wenigstens sehe, ist das einzige vollständige Bühnenwerk des Cornelius noch seltener gegeben worden als bis dahin. Von der Berliner Bühne ist der Barbier ganz verschwunden. Weshalb ich dieser Sache Erwähnung tue? Um zu zeigen, daß wir in unserem Urteile gar zu wenig skeptisch sind. Gefällt ein Tonsetzer einer bestimmten Richtung, einer Schule an, so preisen deren Anhänger auf jeden Fall alles, was er geschaffen hat und findens schön und findens gut und stoßen mit vollen Backen in die Posaune. Soll ich an große Orchesterwerke erinnern, die im Laufe der letzten Jahre als bedeutend hingestellt wurden und die schon so gut wie vergessen sind? Soll ich die Komponisten namhaft machen, die im vorigen Sommer auf Musikfesten so großen Erfolg errangen und, als ob man königlich hört in den Konzertsälen kamen, sich als durchaus minderwertige Arbeiten erwiesen? ... in der Tat, es muß im Urteile größere Skepsis Platz greifen. Hier und da fängt sie auch bereits an, sich geltend zu machen. So hält man z. B. schon nicht mehr alles für pures Gold, was Hugo Wolf in seine gestaltende Hand nahm. Und — ich möchte die Namen Lebender nicht nennen, um nicht zu verletzen — sind nicht in den letzten Jahren Opern unter dem lautesten Ergötzen in Szene gegangen, über die man eingehende Abhandlungen schrieb, denen man einen festen Platz auf der Bühne zuwies, die nunmehr verschwunden und die schnell in die Versenkung fielen, und somit wertvolles Material für den Musikhistoriker [illegible]. Morgen wird hier die Erstaufführung der Oper des R. Leoncavallo »Der Roland von Berlin« stattfinden. Es wird dies ein besonderer Artikel zu würdigen sein. Das Textbuch [illegible], es ist ungemein schwach. Die Musik ist dem Klavierauszuge nach allgemeine Wald-, Feld- und Wiesenmusik, weichlich, das eigene Gepräge. Dennoch wird dieses Werk nicht so schnell ..., sagen wir, erst nach zwei Jahren — in die Versenkung ... ausbrechen, da man überall neugierig ist, es kennen zu lernen.

Daß wir hier aus dem musikalischen Wirrwarr der Gegenwart, aus dem zuweilen wahrhaft erschreckenden musikalischen Gestrüppe Neuester uns einmal in freundliche, anmutsvolle Gefilde retten konnten, das verdanken wir u. a. der *Frida Goedert*. Nicht so sehr dem, was sie selbst uns bot, als dem, was die Kunstgenossen uns brachten, die sie uns zuführte. Sie selbst trug französische Volkslieder vor. Perlen von Dichtungen darunter, allerdings auch recht schlüpfrige und derbe, wie sie die Literatur jedes Volkes aufweist. Das rhythmische Element ist bei den französischen Chansons hervortretender als das melodische, und der Text bleibt die Hauptsache, während unser deutsches Volkslied vornehmlich in der Melodie lebt. Sie kennen wir nicht genauer als die Dichtung. Die Lieder begleitete Marguerite Delcourt auf einem Instrumente, das Pleyel in Paris nach alten Mustern baut, und das man in der bekannten Nachäffung der Deutschen auch bei uns jetzt Clavecin nennt, dieweil es als Klavizimbel unsern Großeltern schon bekannt war. Die dünnen Saiten werden durch einen Federkiel angerissen und geben einen zarten Ton, ähnlich dem der Mandoline, aber auch vornehme. Die beiden Manuale können gekoppelt werden, was ein Oktavenspiel ermöglicht; sonst ist ein Stärkeunterschied der Töne nicht herzustellen. Die Klavierspielerin bildet mit vier andern Instrumentalisten die »Société des concerts d'instruments anciens«, eine Vereinigung, die alte Musik auf alten Instrumenten vorführt. Beides gehört zusammen. Diese Instrumente könnten die heutige Musik nicht wiedergeben, und die heutige Musik ist auf den alten Instrumenten nicht auszuführen. Frau *Casadesus* spielt die erste Geige, eine Diskantviola, die fünf Saiten hat, zwei darunter von Stahl, und daher Quinton heißt. Der Körper des Quinton ist kleiner als der unserer Violinen, die sehr breiten Zargen aber machen ihn erheblich dicker. Es hat einen zarten, lieblichen Ton. Herr *Henri Casadesus* traktierte die Viole d'amour, uns aus den Hugenotten bekannt, wo sie das Beiläufige des Raoul ... warich ein reizendes Bild umspielt. Sie hat sieben über den Steg weglaufende Saiten gewöhnlicher Art und sieben unter dem Steg sich hinziehende mitklingende Drahtsaiten. Ich habe mich immer gewundert, weshalb unsere Tonsetzer dies zwar schwer zu behandelnde, aber ungemein warm und sinnlich anregend klingende Instrument ganz links liegen lassen. Herr *Marc. Casadesus* spielte die Viole de gambe, ein kleines Violoncell, charakteristisch schärfer im Tone und mit fünf Saiten bespannt. Herr *Ed. Nanny* stand am Contrabaß, wie die Franzosen die große drei-

[illegible]

[illegible]

Erfurt. [illegible] des Herrn Kapellmeisters [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Leipzig [illegible]

[illegible]

Leipzig [illegible]

Leipzig [illegible]

[illegible]

[illegible] den [illegible] Jahrhundert [illegible] erkannt, das Tempo dieser Ouvertüre vom [illegible] Takte an [illegible] doppelt so schnell zu nehmen und dadurch den [illegible] der Ouvertüre [illegible] zu machen. [illegible] Gelegenheit nicht [illegible] Wagners Ansicht bestätigt hat [illegible] den [illegible] werden und [illegible] der [illegible] Ausgaben [illegible] Wirkung für die Orchestermusiker [illegible] der Dirigenten [illegible] einige Takte später [illegible] steht in den Orchesterstimmen [illegible] und kurz vor dem Schlusse beim Wiedereintritt des [illegible] Hauptthemas und beim [illegible] findet sich wieder die [illegible] Im [illegible] sehen wir das Heer der [illegible] zur Einheit zusammengefaßten Wille [illegible] Interesse [illegible] der Errettung der [illegible] Iphigenie [illegible] werden muß, und wir werden [illegible] durch die Themen der [illegible] die immer [illegible] und uns [illegible] Mittel [illegible] ich würde [illegible] gewünscht haben [illegible] gab [illegible] fehlte die volle Energie des [illegible] bei dem

[illegible]

Ich weiß allerdings, was für eine Anforderung an ein Streichorchester es ist, im Grave Zeitmaß eine halbe Note im [illegible] zu geben [illegible] Anforderung stellt Gluck. Nur wenn ihr genügt wird, kommt die [illegible] und [illegible] Furchtbarkeit dieser Stelle vollkommen zum Ausdruck, und [illegible] Gluck ist nicht [illegible] diejenigen [illegible] können [illegible] Komponist [illegible] haben [illegible] würde ich das [illegible] Thema der Iphigenie [illegible] und im Zeitmaß [illegible] haben [illegible] dem [illegible] Und [illegible] aber das geht nicht [illegible] der Dirigenten an [illegible] der [illegible] da man [illegible] hatte [illegible] Ouvertüre [illegible] der [illegible] auf [illegible] Tragödie [illegible] und man die [illegible] Tragödie [illegible] Rahmen dar [illegible] Wirkung des [illegible] Werkes [illegible] und dann [illegible] zu.

Das Werk [illegible] Maria Magdalena von [illegible] zum ersten Male unter Leitung des Komponisten [illegible] Wagner [illegible] des Ausdrucks [illegible] hat und [illegible] Wagnerschen Ausdrucksmittels [illegible] der künstlerisch geschlossenen Persönlichkeit, mit einem Worte, Wagner [illegible] wir den Komponisten [illegible]

[illegible] Ouvertüre

Prüfung der Fragen [illegible] ob der Künstler eine geschlossene künstlerische Persönlichkeit gewesen, ob er etwas [illegible] und mit [illegible] Mitteln zu sagen hat, [illegible] der Wagnerschen gewendet ist. [illegible] und es verdient, allen jungen Komponisten ins Stammbuch geschrieben zu werden. Man [illegible] Wagner für einen Anfang gehalten [illegible] Ende. In der Tat, Wagner bedeutet eine [illegible] Kulmination dieses Jahrhunderts [illegible] geht der Weg nur [illegible] Narren und [illegible] Die zweite Nummer des Programms war [illegible] gespielt von Frau [illegible] nicht dem Zeichen [illegible] Die Künstlerin verfügt über eine [illegible] Technik und einen [illegible] durchdachten [illegible] Vortrag. Freilich [illegible] was die meisten Interpreten dieses Konzertes [illegible] die [illegible] Das Orchester ist nicht Begleitung [illegible] Hauptsache. Die [illegible] einen [illegible] Orchester [illegible] Melodie [illegible] Begleitfiguren [illegible] Höhe. Dieser Charakter [illegible] dem Anspruch [illegible] das Hauptinteresse [illegible] in der Tat [illegible] Dieser [illegible] mit einer [illegible] Im [illegible] Beethoven [illegible] Dieser [illegible] dem [illegible] Mangel. Die [illegible] lag aus demselben Grunde [illegible] Altmeisterlichkeit [illegible] und die Wirkung war in der Tat [illegible] wohltuende Melodik [illegible] Meisterstück. Als die [illegible] Zugabe gab die Künstlerin darauf noch einen Satz aus den [illegible] Freilich [illegible] mit der Suite der Musik aus [illegible] Ballettmusiken zusammengestellt hat [illegible] Dirigenten [illegible] Suite [illegible] im ersten Satz [illegible] Die Suite enthält als ersten Satz [illegible] Hand [illegible] ganz als [illegible] und [illegible] Satz der Suite [illegible] mit dem [illegible] Der dritte Satz bildet die [illegible] Gavotte [illegible] der Armida [illegible] durch den [illegible] Wagner im [illegible] Jahrhundert [illegible] Dirigenten [illegible] unsere Konzertinstitute haben, so wird überall das Publikum [illegible]

[illegible]

Zürich. [illegible]

[illegible]

D-moll, das sowohl in der Anlage der Komposition nach [illegible] der Instrumentierung [illegible] Meister erkennen läßt. Prof. *Hugo Heermann* aus Frankfurt spielte es vorzüglich mit sicherer Technik und großem warmen Ton. Letzterer kam ganz besonders [illegible] dem Adagio [illegible] Es-dur von Mozart zur Geltung, während das Scherzo in A-moll von Tschaikowsky dem Künstler wiederum Gelegenheit gab, seine virtuose Technik zu zeigen. Eine jugendliche Sängerin, Fräulein [illegible] aus Marseille sang Arien von Gluck und Händel und [illegible] mit großer Schüchternheit und kleiner Stimme. Eingeleitet wurde das fünfte Abonnementskonzert mit R. Schumanns Ouvertüre zu »Genoveva«.

E. Trapp.

Besprechungen.

Reger, Max. Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres. Leipzig, Verlag von Lauterbach & Kuhn.

[illegible] Kantaten sind bis jetzt drei erschienen [illegible] Vom Himmel hoch da komm ich her [illegible] Kinderchor und Gemeindegesang mit Begleitung der Orgel [illegible] Wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, für gemischten Chor und Gemeindegesang mit Begleitung von Streichorchester und Orgel [illegible] O Haupt voll Blut und Wunden, für Solo [illegible] Chor [illegible] und Orgel. *Reger* bringt in der ersten Kantate das Weihnachtslied [illegible] Strophen [illegible] die Melodie [illegible] Vom Himmel hoch [illegible] immer eine [illegible] zu finden. [illegible] eine [illegible] des ganzen Textes [illegible] Regersche Kunst dabei entfaltet wird [illegible] keinen [illegible] vergessen, daß es sich um eine [illegible] Kinderchor handelt. Die zweite Kantate [illegible] Strophen [illegible] das ganze Lied [illegible] Wie selig seid ihr doch, ihr Frommen [illegible] jede neue Strophe bringt [illegible] Klangeffekte und [illegible] Kunst. Die [illegible] Führung [illegible] Stimmen findet nur noch bei Bach eine Analogie. Die dritte Kantate beginnt mit [illegible] Chor [illegible] die Worte: O Haupt voll Blut [illegible] Kirche [illegible] Gesang [illegible] Die Worte [illegible] gesungen [illegible] Streichorchester [illegible] Vorlage [illegible] Reger [illegible] *Reger* [illegible] Künstler ist [illegible] Musik [illegible]

B.

Schmid, Otto. Musik am sächsischen Hofe. Band 6. Ausgewählte Werke der Instrumentalmusik in Klavier bearbeitet. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach [illegible] Leipzig [illegible] die italienische Oper in Dresden [illegible] Dresdener [illegible] Bach [illegible] Dresdener [illegible] Werken und den Werken [illegible] Operakunst eine große Kluft bestehe [illegible] Und wirklich [illegible] Bande [illegible] Stücke aus Werken von Dresdener [illegible] Johann [illegible] Schmidt [illegible] 1728 [illegible] Zelenka [illegible] Joh. Ad. Hasse [illegible] Naumann [illegible] die [illegible] Herausgeber [illegible] Bearbeitung der Stücke durch den Herausgeber [illegible]

B.

Wolfrum, Ph. Der evangelische Kirchenchor. Sammlung [illegible] Lieder und liturgischer Gesänge. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 2 M.

Der evangelische Kirchenchor von *Wolfrum* ist eine [illegible] Sammlung [illegible] Wolfrum [illegible] der Name J. S. Bach mehrfach vertreten. Ein Meisterstück Wolfrumscher Bearbeitung ist Nr. 14 [illegible] Bachsche Lied [illegible] kleinen Kantate [illegible] Lied [illegible] Nummer [illegible] Chor bringt [illegible] Nummer [illegible] Dies [illegible] Steigerung [illegible] Nummer hat *Wolfrum* [illegible] Bearbeitung [illegible] Sammlung [illegible] Kirchenjahres [illegible] empfohlen werden.

B.

Violin- und Violoncello-Literatur.

Aus dem Verlage von [illegible] liegt ein Andante für Violoncell [illegible] Orgel von *Erich* [illegible] Vortragsstücke für Violoncell und Klavier von *Max Reger*, Op. [illegible] Die letzteren werden als Stücke für Vortrag und [illegible] Zweck [illegible] Andante kann in Kirchenkonzerten [illegible] Verwendung finden [illegible] für Violine oder Cello von *Johann Rebhold* [illegible] eine Sonate von Händel, von H. Ritter für [illegible]

Im Verlage von Breitkopf & Härtel sind eine Reihe von Studienheften [illegible] Violine erschienen [illegible] Bezeichnungen des Bogenstrichs und Fingersatzes [illegible] Auswahl des Materials [illegible] *David* [illegible] *H. Petri* [illegible] Violine und Klavier [illegible] Bach [illegible] Violine [illegible] *David* [illegible] Dr. W. Altmann [illegible] Dr. *H. Schmidt* [illegible] Violinen von David [illegible] *Friedrich Hermann* [illegible] *Ph. Roth* [illegible]

H. Schlemüller.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



IX. Jahrgang 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt.

Gustav Mahler.

Von **Max Puttmann.**

Sehen wir von Wagner ab, dann hat wohl keiner unter den sogenannten Zukunftsmusikern so mit der »Parteien Haß« zu kämpfen gehabt, wie der heute als Komponist und Dirigent in hohem Ansehen stehende k. und k. Hofoperndir. *Gustav Mahler*. Unentwegt festhaltend an:

> »Die Gunst, die hab' ich verachtet,
> Nach Wahrheit hab' ich geschmachtet,
> Drum ist mir nicht bange«,

hat er den Kampf mit des »Schicksals Mächten« mutig aufgenommen und bestanden, so daß man heute dem Dirigenten Mahler vollste Bewunderung zollt und auch dem Komponisten Mahler die gehörige Beachtung schenkt und seine Werke zu verstehen trachtet.



Gustav Mahler wurde am 7. Juli 1860 zu Kalischt in Mähren geboren. Er gehört also von Geburt jenem Volke an, das der musikalischen Kunst eine große Anzahl ausgezeichneter Männer geschenkt hat, unter denen hier nur die Träger des Namens Benda, die beiden Kozeluch, der berühmte Stamitz, die beiden Dussek, Wranitzky und Gyrowetz genannt seien. Auch hervorragende Vertreter der spezifisch nationalen Richtung in der Tonkunst zählen zu den Landsleuten Mahlers, wie Smetana, Dworschak u. a. Fließt also auch in Mahlers Adern das echte böhmische Musikantenblut, so tritt doch das spezifisch Nationale in seinen Schöpfungen weit in den Hintergrund, Richard Wagner und Anton Bruckner wurden seine Ideale.

Nachdem der junge Mahler das Gymnasium zu Iglau und später zu Prag besucht hatte, bezog er im Alter von 17 Jahren die Wiener Universität, um diese aber bald mit dem Konservatorium zu vertauschen, wo er das Glück hatte, der Klasse Anton Bruckners, der als Nachfolger Sechters als Professor für Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition an der genannten Anstalt

tätig war, zugewiesen zu werden. Nach zweijährigem fleißigen Studium verließ Mahler das Konservatorium und schuf, dem unwiderstehlichen Drange nach selbstschöpferischer Tätigkeit nachgebend, neben einigen kleineren Sachen auch das reizende zweiteilige Chorwerk „Das klagende Lied“, aus dem sich der spätere Schöpfer der grandiosen Sinfonien unschwer erkennen läßt. Die Notwendigkeit, für seinen Lebensunterhalt sorgen zu müssen, veranlaßte Mahler, den Taktstock zu ergreifen und als Theaterkapellmeister in Hall, Olmütz und Laibach tätig zu sein. Während der Saison 1883 bis 1885 finden wir ihn als zweiten Kapellmeister in Kassel, sodann unter der Direktion Angelo Neumanns in Prag und im Jahre 1886 als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater. Hatte er in Prag Gelegenheit gehabt, sich in erster Linie als ein vortrefflicher Wagnerdirigent zu bewähren, so gelangten in Leipzig unter seiner Direktion nicht nur die Wagnerschen Werke zu einer vollendeten Wiedergabe, sondern auch die eines Mozart u. a., und seine Bearbeitung der Oper „Die drei Pintos“ von Weber fand allseitige Anerkennung. Weber hatte zu dieser komischen Oper nur sieben Nummern entworfen, dann nahmen „Freischütz“ und andere Werke sein Interesse voll und ganz in Anspruch, so daß „Die drei Pintos“ liegen bleiben mußten. Meyerbeer versprach nach dem Tode Webers, das Werk zu vollenden, löste aber innerhalb 25 Jahren sein Versprechen nicht ein. Endlich nahm sich ein Enkel des Meisters, A. F. Karl Maria von Weber, des Erbes an, um mit Beihilfe Mahlers den von dem Komponisten des „Freischütz“ hinterlassenen Schatz dem deutschen Volke zu eigen zu geben. Es zeugt jedenfalls von einem mehr als gewöhnlichen Vermögen, sich in den Geist und den Ideenkreis eines schaffenden Künstlers hineinzuversetzen, wenn ein Musiker wie Gustav Mahler, dessen künstlerischen Ziele weit ab liegen von denen eines Weber, es unternimmt, ein Werk des letzteren zu bearbeiten und zu ergänzen, und diese seine Aufgabe in einer solchen vortrefflichen Weise löst. Welche Hoffnungen man übrigens auf das Weber-Mahlersche Werk setzte, geht daraus hervor, daß der Verlag von Kahnts Nachfolger in Leipzig für das Verlagsrecht des Klavierauszuges und des Textbuches der Oper die Summe von 25000 M. gezahlt hat. Wenn diese Hoffnungen nicht in Erfüllung gegangen sind, so liegt das jedenfalls nicht an der Mahlerschen Arbeit.

Im Jahre 1888 wurde Mahler Operndirektor in Budapest und erzielte daselbst die größten Erfolge. Kein Wunder, daß der Theaterdirektor Pollini bemüht war, einen solch vortrefflichen Dirigenten für sich zu gewinnen. Im Jahre 1891 wurde Mahler denn auch von Pollini unter glänzenden Bedingungen als erster Kapellmeister für das Hamburger Stadttheater verpflichtet, und von Hamburg aus fing nun auch der Komponist Mahler an, sich die Welt zu erobern; entstanden doch hier u. a. die drei Monumentalwerke, seine Sinfonien in D-dur (1891), in C-moll (1895) und in F-dur (1896). Nach sechsjähriger erfolgreicher Tätigkeit in Hamburg wurde Mahler zum k. und k. Hofoperndirektor zu Wien als Nachfolger Wilhelm Jahns und bald darauf auch zum Dirigenten der Philharmoniker als Nachfolger Hans Richters ernannt.

In Wien hatte Mahler mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Seinem Vorgänger, dem seinerzeit ausgezeichneten, lahmen und schwerfälligen Wilhelm Jahn, war mit dessen zunehmendem Alter und dem teilweisen Verluste des Augenlichts das Szepter nach und nach ganz entglitten, und Nachlässigkeit und Oberflächlichkeit auf der Bühne und im Orchester waren die unausbleibliche Folge davon. Hier Wandel zu schaffen, war kein anderer besser berufen als Gustav Mahler. Ganz Kunstbegeisterung und Flamme, voll Temperament und Energie, zählt Mahler zugleich zu den feinfühligsten Dirigenten, der den Komponisten bis in das Innerste zu schauen vermag und den Inhalt einer Komposition in erschöpfendster Weise zum Ausdruck zu bringen weiß. Dabei fehlt ihm jede Berechnung auf den Effekt, und nichts erinnert an ihm an die sogenannten Pultvirtuosen. Wie er aber selbst sich seiner geliebten Kunst voll und ganz hingibt, jedes Werk, das er zur Aufführung bringt, gewissermaßen mit erlebt, so verlangt er aber auch von jedem einzelnen der Mitwirkenden die vollste Aufmerksamkeit, die vollste Hingabe an die jeweilige Aufgabe. Aber gerade das sich gesteckte Ziel, die Wiener Hofoper auf ihre frühere Höhe zurückzuführen, zu erreichen, war nur möglich, wenn er mit gehöriger Energie und Strenge vorging, und daß Mahler durch sein schonungsloses, von keiner persönlichen Rücksichtnahme eingeengtes, dabei aber stets gerechtes Vorgehen Großes erreicht hat, das werden nun heute auch alle diejenigen eingestehen müssen, die noch vor wenigen Jahren Grund zu haben glaubten, sich über den strengen Herrn Hofoperndirektor beschweren zu können. Daß Mahler aber auch an der Spitze der Philharmoniker den Platz eines Hans Richter in würdiger Weise auszufüllen vermochte, beweisen die von dieser Körperschaft unter seiner Leitung errungenen künstlerischen Triumphe, unter denen der im Jahre 1900 zu Paris gefeierte wohl mit zu den glänzendsten zählt. Daß die Pariser Kritik neben der Klangschönheit und technischen Vollendung die geistige Durcharbeitung der Vorträge der Philharmoniker nicht genug rühmen konnte, beweist, wie sehr Mahler auf Klarheit, auf die Herausarbeitung aller Details sein Augenmerk richtet.

Als Komponist gehört Mahler, wie schon erwähnt, der modernsten Schule an, wiewohl aber

gleich hinzugesetzt werden muß, daß er im Gegensatz zu dem ihm sonst so sehr verwandten Meister Richard Strauß ein großer Gegner des Programms ist, indem er es für falsch erklärt, dem Publikum seine eigenen Gedanken über ein Werk zu nehmen und durch das Programm solche aufzuoktroieren, die es oft beim besten Willen aus dem Werke nicht herauszuhören vermag. Daß Mahler in dem gleichen Bestreben wie sein Lehrer Bruckner, den Wagnerschen Stil auch auf das Gebiet der absoluten Musik zu übertragen, nun auch die Konsequenzen der Wagnerschen Enharmonik und Trugfortschreitungen zieht, ist selbstverständlich, ebenso, daß er das Orchester in wahrhaft virtuoser Weise zu behandeln weiß, die glänzendsten Instrumentaleffekte auf seiner Palette stets bereit haltend.

In Mahlers musikalischem Schaffen nehmen wir eine stetige Entwicklung wahr, ein stetes Sich-Steigern der Kraft und des Könnens. Während uns seine Jugendwerke, besonders seine Lieder, wenig fortschrittlich anmuten, sondern uns an die besten Liedermeister der Schumann-Epoche erinnern, tritt uns bereits in der ersten Sinfonie eine von den höchsten Idealen erfüllte Künstlerindividualität entgegen, die, auf sich selbst gestellt, ihre eigenen Wege geht, selbst auf die Gefahr hin, mit dem Althergebrachten in Konflikt zu geraten. Daß es der Sinfonie hier und da an der gehörigen Klarheit mangelt, und die abfälligen Kritiken, die dieselbe erfuhr, teilweise gerechtfertigt waren, soll gern zugestanden werden; was aber die Kritik, und selbst die mißgünstige, schon Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Mahler nicht absprechen konnte, das waren große Begabung, reiche Phantasie, scharfe Charakteristik und glänzende Instrumentation. In der zweiten Sinfonie, mit dem reizenden Andante con moto als zweiten Satz, dem von einer Altstimme zu singenden Text aus »Des Knaben Wunderhorn« von Arnim-Brentano und dem zuerst im pianissimo wie aus einer andern Welt zu uns herüberklingenden Klopstockschen »Aufersteh'n, ja aufersteh'n« gewahren wir eine planvollere Gestaltung gegenüber der ersten. Zu dem Schönsten, was Mahler geschaffen, gehört der zweite Teil der dritten Sinfonie, in dem der Komponist abermals die menschliche Stimme mit zum Träger seiner Gedanken macht. Welch' einen Zauber vermögen in solcher Vertonung von einer Altstimme gesungen die Worte auszuüben: »Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.« Nicht minder glücklich war Mahler in der Vertonung des reizenden Gedichtes aus »Des Knaben Wunderhorn«: »Es sangen drei Engel einen süßen Sang.« Eine vierte Sinfonie des Meisters, »Das himmlische Licht«, erlebte im Herbst 1901 in München, eine fünfte im Oktober vorigen Jahres in Köln ihre Uraufführung. In der letzteren ist Mahler wieder zu einfacheren Formen zurückgekehrt und hat, wie auf das Programm, so hier auch auf Chor und Sologesang verzichtet. Eindringliche Themen, gute thematische Arbeit und glänzende Instrumentation werden auch der neuesten Schöpfung unseres Meisters nachgerühmt.

Überblicken wir die Tätigkeit Mahlers als Dirigent und Komponist, so können wir uns nur der Ansicht Schiedermairs anschließen, daß es falsch ist, nur immer der Vergangenheit und ihren Sternen Loblieder zu singen und das Streben und die Taten der Zeitgenossen mitleidig zu belächeln. Ein Volk, das seit Richard Wagner einen neuen Liederfrühling erlebt, das Männer wie Gustav Mahler zu den Seinigen rechnen kann, soll nicht »trauern um vergangene Pracht«.

Antonio Stradivari und seine Geigen.

Von Rud. Fiege.

II.

Was nun das Material anbelangt, aus dem die Geigen angefertigt werden, so ist das Holz allerdings wichtig, trägt aber nicht mehr zum Klange bei als die Größenverhältnisse, die Bauart und der Lack. Ja, wenn das Holz nicht geradezu schlecht ist, kann man bei sonst guter Bauart und Lackierung ein recht tüchtiges Instrument daraus herstellen. Welches Holz wurde nun früher für die verschiedenen Teile der Instrumente benutzt? Diese Teile könnten wir füglich, da wir doch schon von einem Halse sprechen, den Engländern gleich Kopf, Rücken, Bauch, Seiten anstatt Schnecke, Ober- und Unterdecke sowie Zargen nennen. Für Kopf, Rücken und Seiten wählte man in den ersten Zeiten zu Brescia Pappel-, Linden-, Birn-, auch Zedernholz, für die Bäuche aber hartes Fichtenholz, das durch Parallel-, nicht durch Winkelschnitte aus dem Stamme gewonnen war. Später aber, zur Zeit der Magginis und der ersten Amatis, hat Ahorn alles andere Holz für Rücken, Seiten und Köpfe verdrängt, da es härter, daher dünner auszuarbeiten war und doch kräftig genug blieb, den Stimmstock zu tragen, da es ferner einen helleren Klang gab, und seine Ringe hübsche Figuren bildeten. Dieses Holz war, als Stradivari berühmt zu werden begann, mühelos und für wenig Geld zu erlangen. Aber gegen Ende der Laufbahn des Amati findet man bereits anderes als das heimatliche Ahornholz im Gebrauch, dessen Zeichnung breitere Ringe auf-

weiß als man sie an Amatis zierlichen Geigen gewohnt war. Dieser Wandel ist von älteren Schriftstellern dadurch zu erklären versucht worden, daß die Cremoneser Geigenmacher bei wachsendem Ansehen ihrer Instrumente diese durch fremdes, feineres Holz aus Dalmatien, Kroatien, sogar aus der Türkei schöner im Aussehen herzustellen sich bemüht hätten, was ihnen nicht allzuschwer geworden sei, da man feine Hölzer zu Schreinwerk für die Gondeln nach Venedig brachte, von wo es leicht zu haben war. Und so hätten sie auch höhere Preise erzielt. — Diesen Annahmen treten die Gebrüder Hill mit den Ergebnissen ihrer Erfahrung und Forschung entgegen, besonders auch der Behauptung Harts in Bezug auf die bei alten italienischen Instrumenten so oft anzutreffenden ein- und angesetzten Stücke. Es wurde nämlich nach dieser Behauptung bewiesen, daß durch solche Stücke von klangreichem aber teurem Holze eine Geige aus dem billigsten Holze wertvoller hätte gemacht werden sollen. Dagegen führen die Hills folgendes aus:

Es kann nicht bestimmt genug ausgesprochen werden, daß alle diese alten Meister von Brescia und Cremona rechte und einfache Kunsthandwerker waren, die sich nur durch die Praxis belehren und durch die Zeitumstände bestimmen ließen. Wurden sie gut bezahlt, so waren sie bestrebt, gute Instrumente zu liefern, und umgekehrt. Gewiß waren sie ihren denkenden Fachgenossen unserer Tage durchaus nicht überlegen; das wissen wir aus den sehr zahlreichen Stücken ihrer Arbeit, die wir — die Brüder Hill — geprüft haben. Daß sie häufiger an die Rücken Stücke als Flügel setzten, in verschiedene Teile der Rücken und Bäuche kleine Stücke einfügten oder den Bauch aus verschiedenen Stücken anfertigten, das hat verschiedene Gründe, die aufzusuchen man nicht dem Theoretiker, sondern dem praktischen Geigenmacher überlassen muß. Den unteren Biegungen des Rückens fügte Stradivari oft einen oder mehrere Flügel an, weil er sparen wollte, wenn das Holz viel Geld kostete. Und das war denn etwas sicher Beabsichtigtes. Oft kam aber während der Arbeit ein Mißgeschick oder ein Fehler vor, und anstatt das Material und die angewandte Mühe zu opfern, wurde ein Stück, wurden mehrere Stücke eingesetzt. Kein Holz ist unzuverlässiger als das der Fichte; deshalb sehen wir auch die Bäuche meist aus zwei Stücken hergestellt. Man fand leichter ein passendes gutes Stück Fichtenholz von 4½ als von 9 Zoll Breite, spaltete es mitten durch und verband es. Stradivari besaß allerdings ein Urteil bei der Wahl seines Materials, es ging aber nicht über das eines jeden erfahrenen Meisters in seinem Fache hinaus. Fast alle seine Instrumente bis 1684 sind aus heimischem Ahorn von gewöhnlichem Aussehen, gut klingend zwar, aber doch nicht der Art, daß er — oder wir heutzutage — es bei freier Wahl genommen hätten. Er wurde entweder damals schlecht bezahlt oder es gab gerade kein besseres Holz, das ihm erreichbar gewesen wäre. Beides kommt wohl zusammen. Nichts aber ist lächerlicher, — so fahren die Brüder Hill fort, — als die Behauptung, daß jenes Ahorn- und Fichtenholz, das den Cremonesern so gute Dienste leistete, nicht mehr vorhanden sein soll. Und den Gipfel der Torheit erreicht es, wenn der Geiger Schrabeck sich in Amerika niederließ, um Stradivari-Geigen zu bauen, nachdem ein Fachmann, Niederheitmann in Aachen, entdeckt haben wollte, daß Stradivaris Geheimnis in den Bäuchen aus dem Holze der Balsamfichte beruhe, die in Italien allmählich ausgestorben, in Amerika aber noch zu finden sei. Ebenso töricht ist die Behauptung eines andern Entdeckers, der nach zehntausend Versuchen unter Benutzung des Mikroskops das Holz und den Lack des Stradivari endlich wieder entdeckt haben will. Die Geigenmacher unserer Tage können alles Material erlangen, über das die alten Italiener verfügten, sogar noch weit mehr. Keine Baumart ist ausgestorben, und bei unseren Verkehrsverhältnissen ist jedes Holz von überallher leicht zu beschaffen. — Sollte auch das Holz von alten Gebäuden, so z. B. von Schweizerhäusern, dem Tone des Instrumentes günstiger sein als das direkt den Bäumen entnommene. Die Brüder Hill haben vergleichende Versuche angestellt. Ihr Urteil lautet: einen wesentlichen Unterschied hätten sie nicht gefunden; das jüngere Holz würden sie aber wohl älterem vorziehen. Die Wahl seines Materials war bei Stradivari von zweierlei abhängig: von dem Preise, den er für ein bestelltes Instrument erwarten konnte, und von dem Holze, das er auf Lager hatte. In manchem Jahre besaß er eine reiche Auswahl desselben, in manchem nicht.

Und nun der Lack. Für die, welche glauben, in dem Lacke liege das Geheimnis der guten italienischen Geigen, und seine Bereitung sei ein Geheimnis, wird es eine Genugtuung sein, zu erfahren, daß Antonio Stradivaris Lackrezept noch vorhanden ist. Er hatte es 1704 auf die Innenseite des Deckels einer Bibel geschrieben. Da fand es Giacomo Stradivari, einer seiner Nachkommen, der es abschrieb und sorgfältig bewahrte. Er machte als Freiwilliger den Zug unter Garibaldi 1859 mit und gelangte nach Turin, wo es ihm schlecht genug erging; dennoch wollte er das Rezept für die 1000 Franks nicht verkaufen, die ihm ein französischer Instrumentenhändler bot. — Will einmal — so schrieb er einem Beauftragten der Hills — ein Stradivari wieder die Kunst unseres berühmten Vorfahren ausüben, so soll er das Rezept erhalten, das ihm sicher von Nutzen wäre. — Die Hills können aber dem alten Antonio den Besitz eines besonderen Lacks nicht zugestehen, meinen vielmehr, daß er nur mit größerer Kunstfertigkeit als die andern ihn behandelt habe. Jeder der alten Meister hat wohl Gummi, Öl und Farb-

stoff in seiner Weise gemischt und das war dann sein Geheimnis. Die Stoffe kaufte man von den wahrscheinlich nicht wenigen Händlern der Stadt oder es befaßten sich nur einzelne Drogisten mit deren Vertriebe. Bekannt aber waren die Bestandteile des Lackes allen, kaufen konnte sie ein jeder. Selbst Jakob Stainer, der nie in Cremona war, kannte den dortigen Lack. Ebenso Tecchler in Rom, Albani in Bozen, sowie Geigenmacher in Deutschland und Frankreich, die Cremona nie gesehen hatten. Lange vor Stradivaris Geburt gab es schon vortrefflichen Lack. Die Lautenmacher des 16. und 17. Jahrhunderts besaßen ihn bereits, und es ist wohl möglich, daß man ihn den berühmten italienischen Malern verdankt, die auf die reinsten und besten Stoffe hielten. Daß man die Bereitung des Lacks und sein Auftragen auf die Instrumente nicht für etwas Entscheidendes für ihren Wert hielt, geht aus den Tatsachen hervor, daß ein Meister den andern um Lack bat, wenn der eigene ihm ausgegangen war, und daß mancher derselben das Lackieren ganz ihren Gehilfen überließen.

Es sei an dieser Stelle ein Brief Stradivaris mitgeteilt, der sich aufs Lackieren bezieht, und der durch Stil und Orthographie zeigt, daß unser Geigenmeister auf keiner hohen Bildungsstufe stand.

Molto Ill et molto Rev.do mio sig. pad. cas.

Compatira l'tardanza del violino per che e statto La causa per La vernice per Le gran Crepate che il sole non Le facia aprire pero V. S. La recevera ben agiustato dentro La sua Caseta e me spiace che non ho potuto far di piu per renderla servita e per La mia fattura V. S. me mandara un filippo Che merito di piu ma per servire La di Le persona ma Contento Con qui resto Con riverirla di tutto Core e se vollio (s) altro La prego de La sua (dagli suoi) Cari Comandi e Li bacio Le mane etc.

Antonio Stradivari

Cremona, 12 Agosto 1708.

(Hochgeschätzter und sehr verehrter, mein wertester Herr Patron!

Sie werden die Verspätung der Violine verzeihen, die verursacht ist durch das Lackieren der großen Risse, daß die Sonne sie nicht wieder aufmacht, nun wird Euer Herrlichkeit sie wohl zurechtgemacht in ihrem Kasten finden und ich bedaure, daß ich nicht noch mehr zu Ihren Diensten tun konnte, und für meine Arbeit wird E. H. mir einen Filippo (etwa 5 M) geben, der Verdienst ist mehr, aber um Ihrer Person zu dienen bin ich damit zufrieden und bleibe von ganzem Herzen verbunden und wenn Sie noch mehr wünschen bitte ich um Ihre werten Befehle und küsse die Hände usw.)

Wenn die Violinisten mit unlackierten Geigen zufrieden wären und nicht auch auf die Schönheit des Instruments Wert legten, so wäre die Zahl der guten Instrumente bedeutender. Die Farbstoffe, besonders wenn sie Säure enthalten, sind dem Klange nachteilig. Erreichen aber neuere Instrumente im Aussehen nicht die Schönheit der alten, so ist eben ihre Jugend schuld daran, denn die längere Einwirkung des Lichts auf die Lackfarben ist von Wichtigkeit. Als die besten alten Geigen aus der Werkstatt hervorgingen, sahen sie wahrscheinlich rauh und stumpf in der Farbe aus. — Da Spiritus den Gummi schnell löst und auch schnell trocknet, so bevorzugte man ihn vom Beginn des 18. Jahrhunderts an immer mehr, und am Ende desselben dachte man kaum noch an Öllack. Wenn man das Instrument weiß ließe, so würde es zu frei schwingen. Ist der Lack zu hart, wird der Ton metallisch scharf; wird zu stark lackiert, gibt es dumpfe Töne; zu flüssiger Öllack verschleiert den Klang des Instruments für lange Zeit, wenn nicht für immer. Daß die Lackierung wichtig, daß sie einer der Faktoren eines edlen Klanges ist, darf man nicht bezweifeln. Es ist dadurch bewiesen, daß man mehrere gleichwertige Geigen verschieden lackierte, worauf sie im Klange einen Wertunterschied zeigten. Es gibt Geigen des Stradivari und seines großen Nebenbuhlers Giuseppe Guarneri del Gesù, die in derselben Weise gebaut sind, aber sie klingen sehr verschieden, weil beide Meister eine verschiedene Art des Lackierens hatten. Carlo Bergonzi, ein Schüler Stradivaris, baute seine Instrumente mehr oder weniger nach seines Lehrers Grundsätzen, sein Lack aber ist dem des Guarneri ähnlich, und so ähnelt der Ton seiner Violinen mehr demjenigen dieses Meisters. Der Franzose Vuillaume (1798–1875) lackierte alle seine Geigen gleich, ob sie nun Nachahmungen des Stradivari, Guarneri oder Amati waren, und infolgedessen zeigten sie nur geringe Klangunterschiede. Die Geigen J. B. Guadagninis (1695–1742) und die Gaglianos (1695–1730) waren im Stradivari-Stile angefertigt, aber anders lackiert, und daher klangen sie anders. Der berühmte Franzose Lupot (1758 bis 1824), ein geschickter und genauer Nachahmer Stradivaris, benutzte einen zu weichen Lack, den er zu stark auflegte, und so wurde der Ton starr und verschleiert. Der Engländer Daniel Parker ahmte schon 1720 das lange Stradivarimuster vortrefflich nach, aber er lackierte zu hart, und daher wurde der Ton metallisch.

Die weit verbreitete Ansicht, so sagen die Brüder Hill, eines Tages werde jemand auftreten, er habe den echten Stradivarilack entdeckt und könne nun den rechten Stradivariton wieder erstehen lassen, ist eine Torheit. Wir wissen, daß wenngleich immer seltener, doch bis 1780 schöner Stradivarilack in Mailand und Turin verwendet wurde. Später nicht mehr. Wollen wir nun die Kenntnisse und die Geschicklichkeit der alten

italienischen Meister in Bezug auf das Lackieren wieder erlangen, so müssen wir ihre Art zu arbeiten wieder aufnehmen und getreulich zu allen alten Überlieferungen zurückkehren. Die Bestandteile des Lacks, den unser Antonio verwandte, sind heute da, wie in seinen Tagen; es ist indes die Aufgabe zu lösen, wie sie zu mischen sind. Hauptsächlich aber kommt es darauf an, jene Geschicklichkeit in der Lackierung wieder zu erlangen, durch die Stradivari so große Erfolge erzielte.

Antonio Stradivari war kein Genie in dem Sinne, daß er jeden Fortschritt infolge Berechnens oder eigenen Erdenkens machte. Er besaß aber einen scharfen Blick und erkannte schnell die Eigenschaften der alten Instrumente von Gasparo da Salò (1550–1610) an bis auf Nicolo Amati. Er lernte Instrumente aus zwei Jahrhunderten kennen und verkehrte mit ausübenden Künstlern, die ihm manches auf den Klang Bezügliche mitteilen konnten. Sieht man das starke Holz seiner Rücken und Bäuche, so findet man darin die Art Gasparos, die Maggini (1590–1640) fortsetzte. Auch mit andern Teilen seiner Instrumente war es so, daß man fast immer seine Vorgänger daran nachweisen konnte. Bietet er daher nichts absolut Neues, so doch Besseres, Vollkommeneres. Manches mißlang ihm auch, das meiste aber war vorzüglich. In der Zeit von 55 Jahren, während der er allein arbeitete, stellte er etwa 1036 Geigen und Bratschen, 80 Kniegeigen, Gitarren usw., im ganzen weit über 1100 Instrumente her. Viele derselben sind verschwunden, manche durch törichte Versuche verdorben oder vernichtet. Manches Instrument wird von seinem Besitzer als Schatz gehütet und versteckt gehalten. Unter den vielen hunderten, die mit Stradivaris Zettel versehen, sich im Gebrauche befinden, sind die meisten unecht. Es gibt aber auch viele echte, deren Ursprung nicht beglaubigt werden kann. Möchten alle glücklichen Besitzer einer echten alten Geige ihren Schatz wahren und um keinen Preis etwas daran ändern lassen! Es fällt stets zum Nachteil aus. Die Stradivari-Geige Sarasates, zart behandelt und sorgsam gespielt, fanden die Hills noch so frisch im Klange wie vor 15 Jahren, da sie sie zuerst prüften. »Das trifft man nicht zu häufig«, fügen sie hinzu und mahnen: »Laßt den Geigen Ruhe! Werden sie beständig gespielt, so ermüden sie. Wir halten es für unsere Pflicht, mit allem Ernste darauf hinzuweisen, daß feine Instrumente durch beständige Benutzung vorzeitig absterben.«

Schließlich noch einiges von den Preisen der alten Instrumente. Eine gute Cremonenser Geige kaufte man 1572 in Frankreich für 50 Fr., 1638 kostete eine solche 16 Dukaten (etwa 120 M.). Der König von England bezahlte 1662 für zwei Cremoneser Geigen 42 Lstr., für jede also mehr als 400 M. Eine Amati kostete 1685 schon 500 M., eine Rugger nur 140. Für eine Stradivari-Geige wurde 1792 schon 72 Guineen bezahlt. Seine Bratsche Macdonald brachte bei einer Versteigerung gegen 1830 bereits 105 Guineen, 1857 wurde sie für 212, 1886 für 1200 Lstr. verkauft. Die herrliche Geige Toscana wurde 1794 in Florenz für 50 Zechinen fortgegeben, 1875 kostete sie schon 250 Lstr., und die Firma Hill in London erwarb sie 1888 für 1000 Lstr. — Arthur Betts erstand die nach ihm benannte Geige 1836 für 11 Schillinge! Er verkaufte sie 1852 für 300 Lstr., ein Liebhaber erstand sie 1873 für 600 Lstr., gab sie 1878 wieder für 800 Lstr. fort, ein neuer Käufer zahlte 1886 bereits 1200 Lstr. und die Firma Hill erwarb 1892 das Instrument für einen noch höheren Preis, den sie aber nicht angibt. Die Geige Messias hatte sie 1890 bereits für 2000 Lstr. (40000 M.) angekauft.

Lose Blätter.

Leoncavallos Roland von Berlin.

Von Rud. Fiege.

Wohl kann man mich, der ich jetzt erst über die neue Oper berichte, dem Kellner vergleichen, der den Senf bringt, wenn die Mahlzeit längst vorüber ist. Aber als es dazu die rechte Zeit war, fehlte das Gefäß, ihn aufzutragen. — Als dem italienischen Tonsetzer, von dessen Bühnenwerken allen sich nichts auf der Szene behaupten konnte als die sehr mäßige Oper Die Bajazzi, die der Stoff allein solange über Wasser gehalten hat, — als ihm vor zehn Jahren der Auftrag erteilt wurde, aus Willibald Alexis' kulturhistorischem Romane »Der Roland von Berlin« eine Oper zu gestalten, da glaubte wohl kaum jemand, daß er diese ganz absonderliche Aufgabe — schwierig schon für jeden deutschen Tonsetzer, für ihn aber noch weit mehr — würde ausführen und die Oper wirklich schreiben können. Und er hat sie doch geschrieben, aber fragt mich nur nicht, wie!

Der Stoff des Werkes war ihm so unbekannt, wie ihm deutsche Sprache, deutsches Empfinden, deutsches Leben fremd ist. Daß ihm auch die deutsche Kunst nicht nur fremd, sondern auch gleichgültig ist, erfuhr man erst jetzt mit Erstaunen. Wenig nur wußte er von den namhaften deutschen Tonsetzern der Gegenwart, wenig von unsern Opern, die ihn nicht einmal zu interessieren schienen. Mit Vorliebe besuchte er mit seiner Gattin während seines letzten Berliner Aufenthalts das Metropol-Theater, wo man rauchend und trinkend eine Gesangs- und Tanzposse sehen kann. In einer der wertvollen Musikaufführungen sah man ihn nie. Und als am Abend vor der Roland-Darstellung in der Philharmonie des Rich. Strauß neue Sinfonie zum ersten Male erklang, ein Ereignis in unsern musikalischen Kreisen, da soll der Maestro es vorgezogen haben, sich die Couplets im Rauchtheater anzuhören. Gleichgültig scheint ihm das vielgestaltige und zum Teil doch recht bedeutsame Musikleben unserer Stadt; er ergötzt sich an den Vorträgen

des [illegible] und an den [illegible] der [illegible] [illegible]

Die ganze [illegible] [illegible]

Die Musik des neuen Werkes [illegible]

[illegible]

Die [illegible]

[illegible]

Henning mit der [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Und nun die Musik. [illegible]

[illegible]

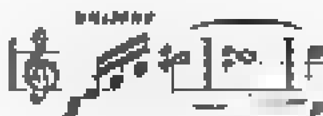
Patrizierhauses, das Fest im Ratssaale, die Gewänder der Bürger und der Krieger, die Volksszenen usw. — das alles war anziehend und fesselnd und trug wesentlich zu dem Beifalle bei, der sich laut nach den Aktschlüssen — nicht übermäßig freilich — kund gab. Kapellmeister Dr. *Muck* hatte das Werk ebenso fein einstudiert, wie er es mit sicherer Hand vor allen Fährlichkeiten der Wiedergabe bewahrte. Fräulein *Destinn* sowie die Herren *Grüning*, *Hoffmann* und *Knüpfer* waren die Vertreter der Hauptrollen. Sie sind kaum jemals in ihren Darbietungen wirksamer gewesen als im Roland von Berlin, dem lange erwarteten, viel besprochenen und wenig bedeutenden Werke deutschen Inhalts und italienischer Verarbeitung, das der Maestro *Ruggiero Leoncavallo* der Opernbühne als ein nach seiner Schätzung wertvolles Werk schenkte.

Mahler in Leipzig.

Von Dr. Arend.

Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges für Leipzig bedeutete das vierte Winderstein-Konzert, das diesmal der, wie sich zeigte, mit Recht erwarteten großen Zahl der Hörer wegen im Festsaale des Zoologischen Gartens abgehalten wurde. *Gustav Mahler* war selber hergekommen, um den Leipzigern die erste Aufführung seiner 3. (d-moll-) Sinfonie zu bieten. Über das Werk muß ich mir in ästhetischer Hinsicht ein abschließendes Urteil vorbehalten; ich gestehe, es trotz Einsicht in die Partitur nicht genügend verstanden zu haben. Was das rein-musikalische anlangt, so wirkte die Gestaltungskraft des Komponisten, seine kontrapunktische, seine unerhörte Instrumentierungskunst unwiderstehlich und überwältigend. Das Publikum spendete nach dem Schlusse des ganzen Werkes etwa 14 Minuten lang dem Komponisten und Dirigenten den stürmischsten Beifall, der durch gruppenweise hervortretende Zischsalven immer wieder angefeuert wurde. So etwas war schon lange nicht da in Leipzig!

Man macht häufig Mahler den Vorwurf, daß zwar seine thematische Arbeit höchst originell sei, nicht aber seine Themen selbst. Ich glaube nicht, daß man das mit Recht sagen kann. Ein originelleres und sich jedem Ohr eindringlicher aufdrängendes Motiv als z. B.



der furchtbare Anruf der (drei F-) Trompeten, läßt sich nicht wohl vorstellen. Am auffallendsten ist die, wie ich es bereits bezeichnete, unerhörte Instrumentierungskunst da und [illegible]farben, die sich nie ein Musiker sich vorgestellt hat: wunderbare Inspirationen, und das wunderbarste ist vielleicht die Veredelung von Wirkungen, die an anderer Stelle glattweg ordinär sein würden — ich denke z. B. an das entfernt aufgestellte Flügelhorn mit seiner von Geigen in hoher Lage begleiteten Cantilene. Der Orchesterapparat Mahlers ist ein sehr großer: 17 Holzbläserpartien, ebensoviele Blechbläserpartien und beinahe so viele Schlaginstrumente neben einem stark besetzten Streichorchester, für dessen Kontrabässe die tiefe C Saite gefordert wird, und 2 Harfenpartien; dazu tritt ein Frauenchor, ein Altsolo und ein Knabenchor. Mit diesem Apparat reißt uns der Komponist in den 2 Stunden, die die Aufführung der »Sinfonie« in Anspruch nimmt, bald in Nietzsches Metaphysik: »Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht! O Mensch, tief ist ihr Weh! Lust tiefer noch als Herzeleid«, bald in des »Knaben Wunderhorn« zum Herrn Jesus und Petrus, während die Glocken und der Knabenchor ihr halb humoristisches »Bimm Bamm« dazu geben! Was der Komponist will? Es sind darüber bekanntlich kontroverse Meinungen aufgestellt worden. Ich werde mich jedoch heute nicht für die eine oder andere entscheiden. Die Meinung allein scheint mir etwas allzu billig, daß es dem Komponisten lediglich darauf ankomme, mit Skrupellosigkeit in der Wahl seiner Mittel die Hörer staunen zu machen. Viel näher der Wahrheit scheint mir dagegen die Meinung zu sein, daß er den tragischen Grundgehalt des Menschendaseins auch in und trotz der vielen Banalitäten, die es durchziehen, musikalisch darlegen will, indessen es ist wertlos, über ungeklärte Gedanken zu debattieren. Das eine steht fest: hier ist einer, der etwas kann; dem zu folgen bedeutet, den Pulsschlag der Gegenwart fühlen. Und so fordert denn diese Aufführung zu lebhaftem Proteste gegen das auch (trotz Nikisch!) noch allzu konservative Institut der Gewandhauskonzerte heraus: es war Aufgabe dieses Institutes, uns schon lange diese Sinfonie zu bringen! Kürzlich ist in Köln die 5. Sinfonie von Mahler gegeben worden, warum nicht in Leipzig? Es muß die vornehmste Aufgabe des vornehmsten Instituts einer Kunstmetropole sein, einen erschöpfenden Überblick über die Produktion der Gegenwart zu geben. Denn alle Kunst der Vergangenheit interessiert uns im Grunde genommen nur unter dem Gesichtswinkel eben der Gegenwart. Daß aber Mahler ein Stück der Musik der Gegenwart ist, daran kann kein Einsichtiger zweifeln, der unter seinem Einflusse gestanden hat!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11. Januar. Die Königliche Oper ruht augenblicklich auf den Roland-Lorbeeren aus. Nicht sehr behaglich freilich, denn man hat ihnen doch viele und scharfe Dornen hinzugefügt. Anstandshalber gibt sie auch Wagner, aber das Leichte und Seichte ist doch seit einiger Zeit die Regel: Mignon, Manon, Romeo und Julie und Regimentstochter. Neuerdings kommt noch das Eherne Pferd dazu, und es wissen wohl nur die Götter, weshalb E. Humperdinck diese schwache Aubersche Oper neu bearbeitet hat. Nach Gluck, Méhul, Cherubini, Spohr, Marschner sieht sich die Opernverwaltung nicht um, und es wäre doch so wichtig, dem alten Edlen und Würdigen einen breiteren Platz auf der Opernbühne einzuräumen. Manon und Bajazzi verderben den Geschmack.

Leider scheinen Effekt auf der Bühne und Eleganz im Zuschauerraume des Opernhauses mehr und mehr angestrebt zu werden. Der Eintrittspreis ist recht hoch geworden, selbst das Garderobegeld wurde seit dem 1. Januar erhöht. Das Natürliche wäre doch, daß man bei Erwerbung eines teuren Sitzes auch ein Programm und ein Plätzchen für seine Überkleider erhielte. Ob es wohl in Paris möglich wäre, einen öffentlichen Anschlag in dieser Form zu machen: »Mercredi, Janvier 11., Le Freyschütz, opéra romantique en trois actes. Fest-

[illegible] Wir aber haben [illegible] der deutschen [illegible] [illegible]

[illegible] Mozart und Mozart [illegible]

[illegible] und [illegible] Wagner [illegible]

[illegible]

[illegible]

Cöln. [illegible]

Dresden. [illegible]

[illegible]

Erfurt. [illegible]

[illegible]

Hamburg [illegible]

[illegible]

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Interessant und fesselnd sind beide Werke, die sich hier nun gewiß ihren Weg über die deutschen Opernbühnen machen werden. In »Manuel Menendez« sangen *Max Moor* [illegible] die Hauptrollen [illegible] und [illegible]. [illegible] die tragenden Partien mit bestem Gelingen, während in der [illegible] nur Fräulein *Schroeder* den Anforderungen [illegible] genügte. Herr *Kreuger* [illegible] war der [illegible] gesanglicher und darstellerischer Beziehung nicht gewachsen. Als [illegible] Erstaufführung [illegible] Oper »Schlaraffenland« [illegible], die [illegible] ganz einwandfreien einen starken Erfolg hatte. Der Komponist [illegible] Themen und Anklänge an [illegible] zu [illegible] gleichen, fehlt es [illegible] Humor. Hübsche Melodien und [illegible] Instrumentierung müssen [illegible] werden, und dies dürfte im Verein mit dem Umstand, daß [illegible] auch das Auge auf seine Rechnung kommt, genügen, die [illegible] längere Zeit an dem Spielplan zu erhalten. Das Ganze [illegible] *Kaehler* gewählte und [illegible] Regie und [illegible] Leitung [illegible] Kapellmeister *[illegible]* [illegible] temperamentvoll [illegible] und umsichtig. Dirigent [illegible]. In den [illegible] Hauptpartien [illegible] Frau *[illegible]* und die Herren *[illegible]*, [illegible] und Schuh.

Zu den musikalischen Ereignissen unserer Stadt gehörte endlich noch das [illegible] Gastspiel des [illegible] Kammersängers *[illegible] Herman*, gelegentlich dessen sich uns der [illegible] Gesangskünstler als Richard [illegible], Lohengrin, Siegfried und [illegible] Carmen [illegible] Gestaltung in jeder dieser Partien bot [illegible] als jung Siegfried eine [illegible], wie [illegible] jede Kritik verstummt.

[illegible] Typ.

Der akademische Verein [illegible] des [illegible] dem [illegible] Jahre [illegible] dessen [illegible] Stiftungsfest. Der Verein [illegible] eine [illegible] Studie [illegible] Hochschule [illegible] Unterstützung [illegible] Professors [illegible] gegründet und [illegible] Zeit [illegible] und den jetzigen Aktiven. [illegible] Kapellmeister *[illegible]* [illegible] Gemeinschaft aller [illegible] [illegible] den [illegible] Musik [illegible] Tage [illegible] Kirchenkonzert und ein gemeinschaftliches Essen [illegible]. [illegible] Verbindungen [illegible] Beziehungen [illegible] und Musikfreunde [illegible] Fest [illegible].

Die [illegible] *[illegible]* und *Bernhard Irrgang* [illegible] *Reger* [illegible].

[illegible]

Nach der [illegible] Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig [illegible] Gesamtausgabe [illegible] Werke [illegible] [illegible] Gesamtausgabe [illegible] Werke [illegible] Band [illegible] und [illegible] Werke herausgegeben [illegible] *[illegible]* [illegible] Band [illegible]. [illegible] Die Neue Bachgesellschaft [illegible] Bach-Jahrbuch [illegible] herausgegeben. [illegible] Vorträge und Verhandlungen [illegible] deutschen [illegible] Leipzig [illegible]. Aus dem Inhalt der Mitteilungen [illegible] Japanische [illegible] in Deutschland und [illegible] die Zusammenstellungen der im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Werke von *[illegible]* und *Eduard [illegible]*. [illegible] der Mitteilungen [illegible] Werke [illegible] Breitkopf & Härtelschen Verlages. [illegible] Breitkopf & Härtel [illegible] Leipzig [illegible] Bewegung [illegible] gestellt wird.

Der von Professor Dr. [illegible] und [illegible] gegen die Firma Breitkopf & Härtel, Professor Dr. Hermann Kretzschmar und [illegible] Alfred [illegible] Prozeß ist beendet. Das Königliche Landgericht Leipzig hat den Anspruch des Klägers [illegible] Breitkopf & Härtel [illegible] Professor [illegible] und [illegible] Kosten [illegible] abgewiesen [illegible] der Kläger [illegible].

In [illegible] auf [illegible] Kirchenkonzert [illegible] Kirchenbehörde [illegible] Kirche [illegible] Orgel [illegible] Kirchen [illegible] Organisten [illegible].

[illegible] Reger [illegible] Kirchenmusiker [illegible] Abbildung

[illegible]

Besprechungen.

Musiklexikon von Hugo Riemann. [illegible]

[illegible]

Franz Mutsch

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

IX. Jahrgang
1904/05.

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Felix Weingartner.

Sein Leben und Schaffen.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

Der äußere Lebensgang des in seiner Wirksamkeit als vielseitig schaffender Künstler Hochdastehenden vollzog sich im allgemeinen auf ebener Bahn, und so war die Skala der Kunstentwicklung eine gleichmäßig ruhig aufsteigende, bis sie zu der Höhe kam, auf der sie heute steht.

Felix Weingartner, Edler von Münzberg, erblickte am 2. Juni 1863 in Zara, Dalmatien, das Licht der Welt. Den Titel »Edler von Münzberg« erhielten seine Vorfahren in Anerkennung großer Verdienste bereits unter Maria Theresia. Obwohl in Dalmatien geboren, ist Weingartner doch deutscher Abstammung, denn sein Vater war ein Wiener, seine Mutter eine Schlesierin, und auch seine Vorfahren sind sämtlich Deutsche gewesen. Der Vater, der in Graz Staatsbeamter war, wurde auf seinen speziellen Wunsch, nach einer südlicher gelegenen Stadt versetzt zu werden, in Zara stationiert.

Er starb, als der Knabe vier Jahre alt war, wonach die Mutter nach Graz übersiedelte. Hier empfing Felix den ersten Schulunterricht. Die Unterweisungen in der Musik, besonders im Klavierspiel, erteilte ihm die vornehm gebildete Mutter, und ihr verdankt er die grundlegende Anregung zu seiner späteren Ausbildung. Nach Absolvierung der ersten Studien war es der Dirigent des Steiermärkischen Musik-Vereins, Dr. *Wilhelm Meyer*, der die weitere Führung übernahm. Dieser hochangesehene Pädagoge, in Österreich-Ungarn unter dem Namen W. A. Remy (1831 bis 1898) bekannt und geschätzt, durfte auch seinerzeit *Busoni, Kienzl, Reznicek, Sahla* usw. zu seinen Schülern zählen.

Aus der ersten Jugend Weingartners wäre kaum Bemerkenswertes anzuführen.

Der in kleinen Verhältnissen aufgewachsene Knabe war schweigsam, aber stets fleißig. Musik trieb er mit so glühendem Eifer, daß die Lehrer im Gymnasium es übel vermerkten. Trotzdem machte er alle Klassen regelmäßig und ohne Wiederholung durch und bestand das Abiturientenexamen.

Der Schaffensdrang war ihm zur zweiten Natur geworden. Die Neigung zur Komposition hatte schon in der frühesten Kinderzeit begonnen, von dem Moment an, da er die Noten kennen lernte. Viele Kompositionsversuche geben hiervon Kunde. Die Bühne interessierte ihn schon damals ganz besonders. So wurden, um nur Einzelnes anzuführen, einige Szenen des Textbuches von Spont nis »Ferdinand Cortez« komponiert. Es folgten Grillparzers »Melusine« und anderes. Von dem gemeinsam mit einem Schulfreund verfaßten Textbuch »Arminius, Deutschlands Befreier« wurde ein ganzer Akt in Orchesterpartitur fertiggestellt. Auch Orchesterstücke, Lieder usw. entstanden in dieser Kinderzeit. Erst im 14. Lebensjahre machte

sich eine gewisse Selbständigkeit und formale Gliederung der Kompositionsversuche geltend.

Weingartners Begabung hatte sich bereits in so erfreulicher Weise entwickelt, daß z. B. die ersten Klavierstücke der Öffentlichkeit übergeben werden konnten. Ich erinnere deutlich, daß mich der verstorbene Musikverleger Fritz Schuberth in Hamburg [illegible] bei der Überreichung der ersten Opera zur Rezension besonders auf den im Werden begriffenen Künstler aufmerksam machte. Es waren die Klavierstücke Op. [illegible] 2 und 3. Diese Erstlingswerke hatten so reichen Erfolg, daß sie dem Aufstrebenden ein Staatsstipendium eintrugen. Brahms, dem Weingartners Kompositionen vorgelegt wurden, hatte durch seine warme Empfehlung diese Auszeichnung befürwortet. — Nach Beendigung der Gymnasialstudien in Graz ging Weingartner 1881 nach Leipzig, trat als Schüler in das dortige Konservatorium ein und ließ sich für die Dauer des Aufenthaltes als Student der Philosophie immatrikulieren. Seine Lehrer daselbst waren *Reinecke, Jadassohn* und besonders *Oskar Paul*. Von wichtigem Einfluß war die im nächsten Jahre bei einem Besuche in Weimar erfolgte Begegnung mit *Franz Liszt*, dessen aufrichtiges Interesse Weingartner in mehr als einer Beziehung, namentlich durch die Hingabe an die Schöpfungen des Meisters, erregte. Liszts wundervolle, hinreißende Klavierdichtungen machten auf Weingartners empfängliches Gemüt den tiefsten Eindruck. Die Wiedergabe der Sonate Op. 106 von Beethoven, insbesondere das fis-moll-Adagio derselben, begeisterte den jungen Künstler im höchsten Grade. Auch Liszts sinfonische Dichtung „Tasso" überwältigte ihn derart, daß er sich mit besonderer Liebe dem Studium der Lisztschen Dichtungen zuwandte. Der Meister ermunterte den jungen Künstler zum Verbleiben in Weimar, eine Einladung, der er auch 1883 Folge leistete, nachdem er das Leipziger Konservatorium, mit dem Mozartpreise ausgezeichnet, absolviert hatte.

Von Bedeutung für Weingartner war ferner seine Begegnung mit Rich. Wagner gelegentlich der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth 1882. Weingartner hatte, wie dies bei seinem Temperament und Streben nicht anders sein konnte, sich mit Begeisterung den Tondramen des großen Dichterkomponisten zugewandt, und so war das persönliche Zusammentreffen mit Wagner, über das Weingartner in seiner interessanten belehrenden Schrift „Bayreuther Seite" . . . berichtet, von ungeheurem Einfluß auf sein weiteres Schaffen.

Eine erste Probe direktioneller Begabung gab Weingartner beim Abgang vom Leipziger Konservatorium mit der Übernahme der 2. Sinfonie Beethovens. Das Ergebnis war ein so überaus günstiges, daß er sich entschied, die Direktionskarriere zu wählen. Wesentlich beeinflußt durch die äußeren Verhältnisse, die ihn zwangen, eine Erwerbsquelle zu finden, mußte sich somit der Schaffensdrang zunächst dem wiederzugebenden Kunstwerke zuwenden, und hier war es die Laufbahn des Kapellmeisters, die bestimmend für ihn wurde. Daß bei alledem die Liebe zu eigenem Schaffen nicht aufhörte, ist begreiflich.

Inzwischen hatte sich der Künstler auch mit großer Neigung dem höheren Klavierspiel zugewandt und in dieser Beziehung manche Erfolge in der Öffentlichkeit errungen.

Schon vor dem [illegible] Lebensjahre erschien Weingartner mehrfach als Konzertist. 1883 machte er eine größere Tournee mit dem Tenoristen *Julius Scheidt* durch die Rhein- und Niederlande, wobei er am Flügel begleitete und Soli spielte. Jahre vergingen, bevor Weingartner wieder am Klavier in der Öffentlichkeit erschien.

Am 23. März 1884 wurde auf Liszts Veranlassung Weingartners erste größere Oper „Sakuntala" (3 Akte) in Weimar zur Aufführung gebracht. In diesem Werke offenbart sich zum ersten Male das Doppeltalent des Dichters und Komponisten als ein Nachstreben Wagners, wobei der Dichter als der bedeutendere hervortritt.

Die nach dem Erfolg der Oper eingeschlagene Laufbahn als Kapellmeister fand 1884 zuerst Betätigung in einem Engagement am Stadttheater in Königsberg, dem eine dreijährige Wirksamkeit in Danzig folgte. Inzwischen erschien [illegible] die zweite Oper „Malawika" auf der Münchener Hofbühne. Hierauf berief man Weingartner als Kapellmeister an das Stadttheater in Hamburg, wo er bis 1889 wirkte. In Hamburg trat Weingartner, wie schon früher in den anderen Städten, überzeugungstreu für die Schöpfungen Wagners ein. Er beteiligte sich unter anderem an dem 1885 von *Josef Sucher* und *Liszt* (?) in das Leben gerufenen Zweigverein des Allgemeinen Rich. Wagner-Vereins. Dieser Zweigverein bestand nur wenige Jahre und fand seine Auflösung unter mißlichen Verhältnissen. Das Gesellschaftliche trat wesentlich in den Vordergrund, und was die künstlerische Seite betrifft, so waren es ausschließlich Arrangements von Opernszenen usw., die mit Klavierbegleitung zu Gehör kamen. Allerdings standen den Leitern des Vereins, insbesondere Sucher, die Opernkräfte zur Verfügung, aber auch mit ihnen wurde wenig mehr erreicht als eine konventionelle Unterhaltung.

Eigentümlicherweise fand Weingartner in Hamburg nicht die ihm gebührende Anerkennung. Man hatte es später sehr zu bereuen, den Künstler nicht in der hanseatischen Metropole gehalten zu haben. Dies zeigte sich zunächst im Herbst [illegible], als Weingartner als Konzertdirigent der Berliner Philharmoniker in Hamburg erschien. Leider war sein Wirken als Gastdirigent daselbst nur von kurzer Dauer, denn schon am [illegible] April [illegible] erschien er dort zuletzt in der Direktion der gemeinsamen Auf-

führungen. Wiederholt, auch in der Saison 1903/04 erging an ihn die Aufforderung, der Hamburger Kunstwelt dauernd anzugehören, was jedoch infolge anderer Engagements, wie weiter unten dargelegt wird, nicht geschehen konnte.

Der Hamburger Wirksamkeit folgte eine dreimonatliche Vertretung des erkrankten *Otto Dessoff* in Frankfurt, worauf Weingartner nach Mannheim ging.

Die eingegangenen Verpflichtungen an den Hofbühnen in Mannheim (1889/91) und der Reichshauptstadt (1891/97) befestigten Weingartners Bedeutung. In das Anfangsjahr der Berliner Tätigkeit als Hofkapellmeister fällt die Verheiratung mit *Marie Juillerat*. Die Ehe wurde jedoch nach einigen Jahren nach beiderseitiger Übereinkunft wieder gelöst.

Ein wichtiges Moment seiner direktionellen Tätigkeit bildete die Führung der Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle in Berlin, denen Weingartner noch heute als Hofkapellmeister, nachdem er das Amt als ständiger Operndirektor niedergelegt hat, vorsteht. In die Berliner Operntätigkeit fällt auch die Erstaufführung der dritten Oper »Genesius« (3 Akte).

1897 siedelte Weingartner nach München über, um die Leitung des von Dr. *Kaim* ins Leben gerufenen Orchesters zu übernehmen. Über die Gründung und Weiterbildung des Kaim-Orchesters dürften einige Ausführungen hier geboten erscheinen. Hofrat Dr. Kaim in Kirchheim (Teck) bei Stuttgart ist seiner ursprünglichen Wahl nach Philologe und Schriftsteller. Er gehört zu den verhältnismäßig wenigen, die durch uneigennützige, opferwillige Tätigkeit im Dienste der Kunst Dauerndes und Bedeutendes geleistet haben. 1888 hielt er Vorlesungen über Shakespeare an der Polytechnischen Hochschule zu Stuttgart und auch in München trat er häufig mit wissenschaftlichen Vorträgen an die Öffentlichkeit. Er sprach u. a. gelegentlich des Münchener Philologentages über »Hamlet«, und neben zahlreichen in den verschiedensten Zeitschriften verstreuten Abhandlungen, Reisebeschreibungen und Gedichten sind mehrere seiner Studien im Druck erschienen.

Schon als Student in Tübingen war Kaim neben der Wissenschaft die Pflege der Musik ein Herzensbedürfnis, und einen Markstein in seinem Leben bildete das Jubiläum der väterlichen Firma, deren 50jähriges Bestehen er im Namen derselben mit einem Festkonzert für ihre Freunde feierte. Hiermit wurde der erste Anlaß zur Begründung eines Institutes gegeben, das von kleinen Anfängen zu einer über Deutschland hinausreichende Bedeutung bekommen sollte. Aus den anfänglich veranstalteten Pianisten-Abenden gingen schon im zweiten Jahre Solisten-Abende mit Unterstützung des Orchesters hervor, und so entstand hernach aus innerer Notwendigkeit das Kaim-Orchester. Auch ein Chor wurde ins Leben gerufen. 1895 fand ein dreitägiges Musikfest in dem neuerbauten Kaim-Saale statt. In Weingartner hatte nun der Gründer die für seine Unternehmungen geeignete Persönlichkeit gefunden, denn wie er ist Weingartner stets von idealen Bestrebungen erfüllt. Wie glücklich die Tätigkeit des Dirigenten durch die seines jungen Kollegen *Siegmund von Hausegger* in den ersten Jahren ergänzt wurde und welch große Verdienste sich Hofrat Dr. Kaim als Schöpfer der Volks-Sinfoniekonzerte durch seine den weitesten Kreisen zugänglichen Veranstaltungen erworben, ist allgemein bekannt. Die verschiedenen Konzertreisen, welche das Kaim-Orchester bis jetzt unternommen, waren mit glänzendem Erfolg gekrönt, wie dies maßgebende Beurteilungen aus Leipzig, Wien, Stuttgart, Frankfurt, Breslau, Mailand, Hamburg, in Holland, der Schweiz, die sensationellen Erfolge beim ersten Bayrischen Musikfest in Nürnberg (1900), beim Beethovenfest in Mainz (1901) usw. beweisen.

Die Berufung zur künstlerischen Ausbildung und Führung eines neuorganisierten, aus frischen Kräften bestehenden Orchesters gab Weingartner die Impulse, seine kompositorischen Fähigkeiten mehr als dies bisher geschehen konnte, der großen Instrumentaldichtung zuzuwenden. Der innere Zwiespalt zwischen sinfonischer Dichtung und absoluter Sinfonie, der sich vielleicht in früherer Zeit dann und wann geltend gemacht, war beseitigt, und es trat der absolute Musiker bereits ein Jahr früher in dem ersten der vier nun folgenden Orchesterwerke »König Lear« nach Shakespeare mit voller Entschiedenheit auf. Allerdings nannte Weingartner seinen »König Lear« noch sinfonische Dichtung, doch zeigt diese Komposition bereits eine klare formelle Abrundung. Es folgten 1897 »Das Gefilde der Seligen« (nach Böcklin) und hierauf die beiden großen Sinfonien G dur und Es dur.

Trotzdem Weingartner sich in den letzten Jahren ausschließlich der Konzertdirektion hingab, blieb er doch nach wie vor der Opernkomposition zugetan, wovon namentlich die Trilogie »Orestes« ein beredtes Zeugnis gibt. Auch in diesem Werke vereinigen sich wieder, wie in den früheren Opern, der Dichter mit dem Komponisten. Der »Orestes« hat viele Aufführungen zu verzeichnen.

In die jüngste Münchener Zeit (17. Juni 1903) fällt Weingartners zweite Verheiratung mit *Feodora* Freifräulein v. *Dreifus*.

Seine kompositorische Tätigkeit hat namentlich in den letzten Jahren großen Aufschwung genommen. Sie wandte sich in den Streichquartetten und einem Klaviersextett der Kammermusik und in vielen kürzeren Kompositionen dem einstimmigen Liede mit Klavierbegleitung und dem Sologesangsstück mit Orchester sowie der Chorkomposition mit Orchester zu. Inzwischen waren auch kürzere literarische Arbeiten erschienen, von denen be-

sonders die Schriften »Über das Dirigieren« und »Bayreuth« viel von sich reden machten. Weiter anzuführen sind »Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama«, »Die Sinfonie nach Beethoven« und »Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis«.

In Weingartners Wirken vereinigt sich mit dem Komponisten, Dichter, Dirigenten und Musikschriftsteller noch der hervorragend fähige Klavierspieler, der namentlich in den letzten Jahren als Interpret klassischer und eigener Kammermusikwerke mehrfach wieder in der Öffentlichkeit erschien.

Anzuführen ist eine Tournee durch Deutschland mit dem Konzertmeister *Rettich* und dem ersten Cellisten des Kaim-Orchesters, *Warnke*, die 20 Konzerte umfaßte. Auch wirkte Weingartner verschiedentlich in den Abenden des böhmischen Streichquartetts mit.

Nicht nur die Direktion der enthusiastisch aufgenommenen Sinfonie-Konzerte der Königlichen Kapelle in Berlin, auch die mehrfache direktionelle Führung anderer Orchester in verschiedenen deutschen und auswärtigen Städten, wie ganz besonders das Erscheinen an der Spitze des Kaim-Orchesters haben die Bedeutung des Künstlers vielseitig befestigt.

Im Winter 1904 wurde Weingartner zur Direktion verschiedener Konzerte mit Vorführung eigener Kompositionen nach New-York berufen und erschien daselbst auch im Vortrage seines Sextetts. In dieser Saison werden diese Konzerte fortgesetzt.

In erster Beziehung dient Weingartner der idealen Verbreitung der klassischen Kunst; eigene Werke erscheinen in den von ihm geleiteten Konzerten nur in verhältnismäßig begrenzter Zahl. Das Programm derselben, in denen auch Weingartners Neubearbeitungen älterer Werke, wie z. B. die Instrumentierung der Ouvertüre zu Glucks »Alceste« und die Instrumentation der »Aufforderung zum Tanz« von Weber zu Gehör kommen, ist stets reichhaltig und, was besonders hervorgehoben werden muß, einheitlich. Das Kaim-Orchester, das unausgesetzt von ihm hohen Zielen entgegengeführt wird, hat zur Zeit eine künstlerische Höhe erreicht, die ihm eine Stellung neben den hervorragenden Hof-Orchestern sichert.

(Schluß folgt.)

Kontrapunkt und Accordik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz**, Berlin-Halensee.

Unsere heutige Musik beruht anscheinend darauf, daß wir jeden Ton und nun gar erst jedes Intervall als Bestandteil eines bestimmten, eventuell bei der Modulation im Augenblick angedeuteten Accordes denken. In diesem Sinne läßt sich sogar behaupten, daß es keine konsonierenden und dissonierenden Intervalle, sondern nur ebensolche Töne und Accorde gebe, indem der eine Ton des Intervalles in seinem Verhältnis zu dem anderen durch einen gegebenen Accord bestimmt sei. Das Intervall c–g klingt konsonant, wenn ein konsonanter Accord zu Grunde liegt, z. B. c e g, zu dem beide Töne gehören; allein es klingt dissonant, wenn ein anderer Accord, z. B. c es as, zu Grunde liegt, in den zwar c, nicht aber g hineingehört.

Noch weiter kann jene Auffassung gehen und behaupten, daß alle, nicht nur unsere Musik allein, in ihrem Wesen accordisch ist, auch wenn die sie produzierenden Menschen sich dessen nicht bewußt sind. Sogenannte »latente Harmonien« sollen in allen Tonfolgen enthalten sein, so daß jede Melodie aus jeglicher Zeit und Kultur, z. B. ein fremdes Volkslied, von uns sofort harmonisiert werden könne, und zwar nicht willkürlich, sondern gemäß der Natur der gegebenen Tonfolge, in einer wenigstens der Hauptsache nach eindeutigen Weise.

Indessen steht es doch auch für die Anhänger dieser Lehre fest, daß das Bewußtsein von den latenten Harmonien geschichtlich erst spät aufgetaucht und noch später erst zur reifen Entwickelung gekommen ist. Alle Mehrstimmigkeit war lange Zeit hindurch lediglich als ein Miteinandergehen zweier oder mehrerer Stimmen aufgefaßt worden, nicht als ein Nacheinandergehen von Zusammenklängen. So noch beinahe das ganze Mittelalter hindurch. In der beginnenden Neuzeit hat Zarlinos Hauptwerk von 1558 »Istitutioni harmoniche« (welcher Titel bereits eine »Harmonielehre« besagt), nicht nur eine sozusagen abschließende Darstellung der spätmittelalterlichen Kontrapunktik, sondern bereits auch eine Accordlehre mit Unterscheidung von Dur und Moll als wesentlichen Gegensätzen gegeben. (Daß eine deutsche Übersetzung dieses Werkes immer noch fehlt, wird lebhaft beklagt.) Bald nachher, etwa gleichzeitig mit dem Auftreten des die vokale Mehrstimmigkeit verringernden neuen Stiles (um ungefähr 1600), kam das Mittel auf, durch das Zusammenklänge mit je einer einzigen Markierung angegeben werden: der »Generalbaß«, also die Angabe der Oberstimmen durch Zahlzeichen über dem kontinuierlich mitgehenden Baß (Basso continuo); der Spieler verwandelt diese Angaben, die ihm freilich die Lagerung der Oberstimmen in der Hauptsache anheimstellen, durch sein ausführendes Spiel in Noten, und die Fertigkeit dieses Abspielens war in den zwei folgenden Jahrhunderten für den

Musiker unerläßlich und wurde in der Hauptsache wohl auch zur Bildung des Dilettanten gerechnet.

Die bewußte Lehre von den latenten Harmonien sowie die Ausbildung der uns gegenwärtig eigenen Accord- und Harmonielehre, zumal der ,Umkehrungen', ist in der Hauptsache das Verdienst von *Rameau* in seinem ,Traité de l'harmonie' von 1722. Daß die vielen möglichen Accorde auf einige wenige ,Fundamentalaccorde' zurückzuführen sind, hat Rameau zur Grundlage seiner Lehre gemacht. Es würde interessant sein, zu zeigen, wie man seither teils die Zahl dieser Elemente zu vermehren, teils sie zu verringern suchte. Damit, daß seit unseren ersten Klassikern die Accordik reicher, insbesondere die Dissonanzen üppiger werden, geht jene Tendenz der Vermehrung nicht unbedingt Hand in Hand. Bis zu einem mäßigen Betrag ist dies insofern der Fall, als die ,Emanzipation' der dissonierenden Dreiklänge dem Streben neuerer Komponisten nach übermäßigen und verminderten Accorden entgegenkam; allein diesem Streben genügt theoretisch auch ein Auskommen mit wenigeren Elementaraccorden.

Rein intervallmäßig gedacht, sind (wenn man übermäßige Terzen nicht anerkennt) 6 Elementardreiklänge oder Dreiklänge überhaupt anzunehmen, nicht mehr und nicht weniger: Dur, Moll, Übermäßiger, Verminderter, Hartverminderter, Doppeltverminderter. Eine einfache Auszählung baut auf diesen 6 Dreiklängen im ganzen 12 Septimenaccorde auf. Während die an 5. und 6. Stelle genannten Dreiklänge leiterfremd sind, nur durch Alterierung zu stande kommen, sind die ersten 4 für Dur und für das harmonisch genommene, mit erhöhter 7. Stufe gebildete Moll leitereigen. Bei dieser Lehre, an deren Durchführung und Verbreitung wohl *Ernst Friedrich Richter* mit seinem ,Lehrbuch der Harmonie' von 1853, anscheinend dem meistbenutzten von allen, besonders beteiligt ist, stehen die Dreiklänge der 2., 3., 6. und 7. Tonleiterstufe zwar als Nebendreiklänge den Hauptdreiklängen der 1., 4. und 5. Stufe nach, gelten aber doch als selbständige Gebilde (beispielsweise der verminderte nicht bloß als ein Septimenaccord mit weggenommenem Grundton).

Gegen dieses Schema erhebt sich nun eine immer steigende Opposition; ihr eigentliches Motiv, bewußt oder unbewußt, ist die Zurückdrängung des rein intervallmäßigen Denkens durch ein ,tonales', auf der Tonart oder vielmehr auf den sie konstituierenden Hauptdreiklängen beruhendes Denken. Der heutige Harmonieschüler wird zu den Nebendreiklängen meist später geführt als der Schüler von ehemals (E. F. Richter); er übt erst längere Zeit hindurch die Hauptdreiklänge und lernt später, wohl sogar erst nach den wichtigsten Septimenaccorden, die Nebendreiklänge, noch dazu in einer gegenüber der obigen Aufzählung reduzierten Zahl. So z. B. bei *L. Bussler* ,Praktische Harmonielehre' von 1875. In dem zeitlich sehr neuen ,Lehrbuch der Harmonie' *M. Loewengards* von 1892 erscheinen die allermeisten Nebendreiklänge gar nur als alterierte und die Ersetzung umständlicher Schematik durch die Annahme vorübergehender Bildungen als springender Punkt des harmonietheoretischen Fortschrittes. Den Septimenaccorden wird ebenso eine durchgreifende Konzentrierung auf wenige Haupttypen beschieden; den Nonenaccorden (die sonst in der Zahl von 14 oder 20 herausgerechnet werden konnten) schon bei *Richter* und bei *Bussler* wenig Bedeutung gegeben, bei *Loewengard* ihre Selbständigkeit durch eine Deutung als Vorhalte benommen — unter Protest Anderer.

Bei dem letztgenannten Autor dehnt sich die Auffassung des Alterierten an Stelle des Konstitutiven sogar dahin aus, daß die Erhöhung der 7. Stufe in Moll auch nicht nur etwas Vorübergehendes und der übermäßige Dreiklang (3. Stufe in Moll) nichts selbständiges sei. Den ,Kampf gegen das gis' führt *Loewengard* sehr kräftig und setzt damit das alte, echte Moll, dem noch heute seine Verkennung ihre akademische Verehrung durch die wesentliche Vorzeichnung zollen (!), in seine Rechte ein; trotzdem kündigt auch er nicht dem Leitton als solchem Fehde an und läßt in der Hauptsache weiterhin mit großer Terz auf V harmonisieren. Soweit er diese bekämpft, geschieht es, scheint mir, ebenfalls um einer tonalen Vereinfachung der Accordlehre willen; soweit er sie nicht bekämpft, geschieht es im Banne des modernen Tonartensystems mit seiner Pointe des Halbschrittes vom Leitton zur Tonica. Ich vermute indes, jener Kampf werde uns, wenn vollständig durchgeführt, in eine noch andere Richtung führen, als selbst *Loewengard* meint, und hier dürfte der Keim des nächsten großen Fortschrittes unserer Musik überhaupt liegen.

Das alte echte Moll ist das kirchliche Aeolisch, das neue unechte Moll (ob nun harmonisch oder melodisch) ist eine Anpassung jenes durch unser Dur (das kirchliche Jonisch), die nur vor dem unüberwindlichen Bollwerke der kleinen Terz und zum Teil vor dem der kleinen Sexte Halt gemacht hat. Diese zwei einzigen Tongeschlechter unserer Zeit haben sich an die Stelle der zahlreichen älteren gesetzt oder beherrschen sie wenigstens. Wer Ohren hat zu hören, erkennt aber unschwer, daß diese keineswegs tot sind. Vor allem braucht man sie (zumal das Mixolydische und Phrygische) in der Formenlehre zur Deutung von Zwischensätzen, die sich von Dominante zu Dominante der vorgezeichneten modernen Tonart bewegen. Sodann ist nicht nur unsere Choralliteratur im Besitze von Resten besserer Zeit, die dem (von *P. Mortimer* ,Der Choral-Gesang', 1821, dargelegten) Verderbe standgehalten haben, sondern auch unsere weltliche

Klassik verwendet sie. *L. Bussler* hat in seinem ›Strengen Satz‹, der sie überhaupt sehr ehrt, mehrere Beispiele dafür gebracht, tut aber dabei unseres Erachtens dem Schlußchor der ›Matthäus-Passion‹ von Bach, einem wenigstens spurenweisen Beispiel für C dorisch, unrecht, indem er darin nur ein C moll mit irriger ♭-Vorzeichnung sieht.

Nun aber weiter! Unsere zwei, will sagen unsere anderthalb Tongeschlechter, d. i. Dur und das als Moll bekannte halbe Dur, verarmen außerdem noch, wie schon angedeutet, in unserer Auffassung, indem sie schließlich nur als eine Folge der drei Hauptdreiklänge mit Ausfüllung durch Durchgangstöne gelten. Ihr Leitton belastet sie mit einer Zuspitzung auf die Tonica, welch letztere gegenüber der labilen Finalis der älteren Tongeschlechter zuvörderst ein Fortschritt, zumal für ein vergröbertes Gehör, ist (gleich der Abschleifung der grammatischen Formen in den modernen Kultursprachen), auf die Dauer jedoch eine Verarmung bedingt. Die Kadenz mit den drei Hauptdreiklängen, von denen der Dominantdreiklang oder Dominantseptimenaccord beiden Geschlechtern gemeinsam ist, also I IV I V I oder gar nur I V I, erscheint sonach als die Hauptcharakteristik unserer Musik. Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, so kann einem dieses ewige V I in Dur wie auch (und besonders) in Moll zum Schrecken und Fluch werden. An dem Tage, da ein Komponist es wagen wird, sein Mollstück mit einem V I (eventuell III I) zu schließen, das auf die Erhöhung der Dominantterz verzichtet und diese kleine Terz etwa noch mit Posaunen und Trompeten instrumentiert[1] bekommt, wird wahrscheinlich zum erstenmal ein Teil des Bannes gefallen sein, der unsere Musik festhält.

In der Formensprache des modernen Schauspieles ist man über den sogenannten ›befriedigenden‹ Abschluß hinausgekommen: man kadenziert da nicht mehr ausschließlich mit dem poetischen Halbschritt vom Leitton *zur* Tonica (mag dieser Schritt nun eine Verlobung oder ähnliches sein), sondern man begnügt sich mit einem Schritte zur bloßen Finalis, der auch ein ›ganzer‹ sein kann. Dazu gehört ferner, daß man in der Dramatik (ich spreche jetzt nur von der poetischen) vom Lärmen des Finales immer mehr abkommt. Possen und ähnliche Werke rufen allerdings zum Schluß alle Personen, und was sie sonst haben, nochmals auf die Bühne. Von Aktschlüssen gilt das über die Endschlüsse Gesagte in kleinerem Maß.

Aber auch in der Musik kommen wir von der auf die Schlüsse gelegten Wucht immer mehr zurück, für die ja der mehrerwähnte Halbschritt V I der tonale Ausdruck ist. Das Opernfinale mit seiner Stretta beruhigt sich im Laufe der geschichtlichen Entwickelung (selbst innerhalb der *R. Wagners*), das kleine feine Klavierstück, zumal auf seiner *Schumann*schen und *Kirchner*schen Höhe, klingt inhaltreicher aus als seine gröberen Genossen; rauschende Schlüsse in Orchesterwerken erregen auf neudeutscher Seite den Vorwurf der Liedertafelei; und die vielen scharfen Halbschlüsse *Mozarts* erscheinen heute auch konservativeren Ohren als handwerklich (und überdies als eine Begünstigung alles architektonischer Formenschematik). Die Linien nun, die von jenem älteren Geschmacke zum neueren laufen, müssen wir uns nur noch verlängert denken, und wir sind bald bei einer fortschrittlichen Musik angelangt, die sich wahrscheinlich, ohne es gewollt zu haben, in einer Spiralwindung über der spätmittelalterlichen Musik finden wird.

Die konsequenteste Deutung dessen jedoch, was heute noch die harmonische Grundlage unserer Musik ist, die schärfste theoretische Pointierung unseres tonal geschlossenen Denkens hat *Hugo Riemann* gegeben (die Grundzüge seiner ›Vereinfachten Harmonielehre‹ von 1893 finden sich in seinen übrigen Werken wieder). Dur- und Molldreiklang — und hiermit ist eigentlich alles gesagt. Jegliches sonstige Gebilde ist nicht nur theoretisch darauf zurückzuführen, sondern wir deuten es auch tatsächlich nur im Sinn eines dieser beiden Accorde. Verstehe ich *Riemann* recht, so sollte nicht nur nicht von dissonierenden Intervallen, sondern auch nicht von dissonierenden Accorden, lediglich von dissonierenden Tönen gesprochen werden. Und die nähere Ausführung gruppiert das gesamte harmonische Material um I, IV, V (T, S, D) einschließlich des ›Leittones‹ (Leittonwechselklang), wo andere mit 3., 4. Stufe usw. operieren. Daß *Riemann* Dur auf eine empor-, Moll auf eine herabsteigende Tonfolge gründet und diesen ›harmonischen Dualismus‹ bereits seit langem historisch vertreten sieht, möchten wir samt unserem Widerspruch dagegen hier beiseite lassen, um uns nicht zu komplizieren.

Der didaktische Ausdruck all des bisher Gesagten ist der heutige Unterricht in Harmonielehre, — abgesehen davon, daß dieser außerdem noch meistens der Ausdruck der Billigkeit unseres heutigen Musikmachens ist. Je nachdem der Lehrer an die konsequente theoretische Codifikation der heutigen harmonischen Praxis weniger nahe oder aber näher herangekommen ist, unterrichtet er nach Richter oder Bussler, oder Loewengard oder nach anderen, und letztlich nach Riemann. Sehen wir nun von der tonalen Konzentration unserer Harmonien ab, so bleibt natürlich immer nur ein harmonisches Denken. Zusammenklänge werden aufgebaut und so aneinander gereiht, daß dem Wesen des Tonmateriales nicht direkt widersprochen ist. Je moderner, desto freier hält man sich im allgemeinen von paragraphierten Regeln . . . innerhalb

[1] Immer mit Dur! Die Red.

dieser Welt mit allem Recht. Erlaubt ist jede Stimmführung, die dem auf das Tonmaterial aufmerksamen Geschmacke nicht unnatürlich erscheint. Unvorbereitete Dissonanzen, verdeckte Quinten, unharmonische Querstände usw. soll der Schüler mit der eben markierten Einschränkung ruhig hinschreiben. Klassische Beispiele dafür werden massenhaft zugezogen. Die immer noch tobenden Streitigkeiten um das Recht auf Querstände u. dergl. möchte ich innerhalb der rein harmonischen Welt für tote Arbeit halten. Das lasche Beginnen, das Konservative in dieser Welt noch anlegen, ist vielleicht morgen schon überwunden. Mittels eines einzigen gemeinsamen Tones geht man von jedem beliebigen zu jedem beliebigen Accord, und wenn morgen ein Komponist Erfolg hat, der's noch einfacher macht, so muß sich innerhalb des nun einmal eingeschlagenen Weges die Theorie fügen.

Aber dieser Weg selbst, die reine Harmonie, die Aufeinanderfolge von Accorden, das „senkrechte" statt des „wagrechten" Denkens im musikalischen Satz! Unsere Harmonieschüler bekommen zum Harmonisieren meistens einen Baß. Einen Cantus firmus wagt man's nicht zu nennen; firmus, d. h. hier gegeben, ist er zwar, aber kein cantus. Das springt hin und her, damit die Schüler sich in den Accorden des betreffenden Kapitels reichlich üben. In den übrigen Stimmen soll „liegen bleiben, was liegen bleiben kann" – denn das Nichtliegenlassen kommt erst später. Wie ein Traumklang aus anderer Welt ertönt der Rat, bei der Stimmführung immer an den Gesang zu denken und gut sanglich zu schreiben, z. B. übermäßige Schritte zu meiden, in den Mittelstimmen (!) nicht nur stufenweise, wenn überhaupt, zu gehen, während Sopran und zumal Baß sprunghafter gehen dürfen. Warum? nicht aus melodischen Gründen, denn die müßten für alle Stimmen gelten, sondern . . . ?

Der infirmus, d. h. der vom Schüler zu setzende Cantus ist ebensowenig ein Cantus wie der firmus. Am allerwenigsten ist es der Tenor, einst der eigentliche Melodieträger. Dem Soprane drängt eine geheimnisvolle Macht wenigstens blasse Spuren einer Melodik auf, und ist eine solche da, dann färbt sie vielleicht gerade noch auf den Alt ab, insofern dieser mit jenem eine Parallelbewegung in Terzen oder Sexten oder auch eine Gegenbewegung in umkehrenden Imitationen macht. Das gilt selbst von einem melodisch so herrlichen Musterbeispiel der Harmonielehre wie dem Mozartschen „Ave verum corpus", das freilich nur so beginnt und bald zeigt, daß der Komponist sich dabei nicht befriedigt (der Alt beginnt im 3., der Tenor und der Baß im 4. Takt die melodische Nichtigkeit zu verlassen). Die Musterbeispiele der meisten Harmonie-Autoren und die von ihnen gemeinten Lösungen der Schüleraufgaben sind jedoch nicht einmal zum Teil herrlich, sondern vielmehr zum großen Teil abstufend, namentlich in den ersten Partien der Lehre, abstrakte Rechenexempel, nicht musikalisch klingende Stücke, auf die hin doch der Schüler gebildet werden soll. Namentlich die Anfangsübungen bei *Richter*, zumal infolge des langen Beharrens bei enger Lage, sind geradezu musikalisch abstumpfend, und selbst bei dem sonst so praktischen *Loewengard* ist es einigermaßen ebenso. Wäre Harmonielehre nicht unentbehrlich zum Verständnis der neuzeitlichen Musik, so möchte man versucht sein, lieber auf sie ganz zu verzichten, als den Schüler so abzustumpfen. Warum die für gewöhnlich recht unschöne Gegenbewegung der Außenstimmen in die Quinte, z. B. c c nach d a nicht vermieden wird, ist gerade angesichts der vielen sonstigen Verbote merkwürdig.

Was der Harmonieschüler empfängt und selber dazumachen soll, ist als einzelne Stimme keine rechte Stimme und als Gesamtsatz kein rechtes Tonstück. Erst in den späteren Partien der Lehre, etwa von den Vorhalten an und dann bei der Choralbearbeitung (bis zu der aber *Loewengards*, auf rasches Durchkommen angelegtes Büchlein nicht mehr reicht), werden die Gefüge wohlklingender; namentlich *Richter* läßt dies merken (der natürlich im weiteren Verlauf auch den reinen Baßstandpunkt verläßt). Wesentlich anders ist es bereits von Anfang an dort, wo gewöhnlich nicht Bässe, sondern Soprane gegeben werden, die noch dazu häufig gleiche Harmonien nacheinander bringen und dadurch der musikalischen Wirklichkeit näher führen (was auch die Baßaufgaben-Lehrer beachten könnten). Hochverdienstlich ist in dieser Beziehung *Busslers* Lehrbuch – abgesehen davon, daß seine Gründlichkeit und der Totalitätseifer den Schüler nur langsam vorwärts kommen lassen. Mit dem Harmonisieren von Sopranen steht man doch wenigstens sofort in den Tatsachen unserer wirklichen Musik und wird bald fähig, eine Melodie auch auf dem Instrumente zu begleiten. *Loewengard* fügt seinen neueren Auflagen wenigstens nebenher Sopran-Harmonisierungen ein, wenngleich er [illegible] sich meiner [illegible] dem bereits für Komposition, nicht mehr für Grammatik hält, und anscheinend ringt sich dies mehr und mehr durch, bis zu dem Standpunkte, daß der Schüler bald mit jeder gegebenen Stimme zurechtkommen soll. Indessen ist auch dann die Harmonie nur Harmonie, jede hinzugearbeitete Stimme lotrecht, nicht wagrecht gedacht (trotz der Mahnung, beispielsweise den Alt von g zu a gehen zu lassen, nicht jedoch a in den Alt zu setzen (?)), und der Schüler hier zur Produzierung qualitätloser Tonfolgen verleitet.

Nun wird der Leser wohl schon mit steigender Ungeduld den Vorwurf bereit haben, daß wir hier von der Harmonielehre etwas verlangen, das nicht sie, sondern erst die ihr folgende Kontrapunktlehre leisten kann. Es liegt uns, diesen Einwand als

richtig anerkennen zu müssen. Man würde aber schnell einig sein, daß über die Ausbildung des Schülers nicht eher gesprochen werden darf, als bis sie abgeschlossen vorliegt, und dann wird hoffentlich der Kontrapunkt ausgebessert haben, was die Harmonielehre schlecht gemacht hatte.

Allein die Gegenbedenken: Man lehrt in der Grammatik der Sprache nicht falsche Ableitungen, um sie später zu berichtigen; man bricht im Gesangsunterrichte nicht die Register, um sie später auszugleichen; man gewöhnt im musikalischen Vortrage nicht an ein Abbrechen mit dem Taktstrich, um später die richtigen Cäsuren zu lehren. Oder man sollte es wenigstens nicht so machen. Ebenso sollte man in der Musiktheorie nicht an unselbständige melodische Tonfolgen gewöhnen, um sie später durch ihr Gegenteil zu überwinden. Zumal dann nicht, wenn dort Dissonanzsprünge zugelassen werden, die hier der Lehrer mit Recht oder mit Unrecht verbietet; daher dann die Dissonanzenfülle unserer Musik und der Rückgang des Vokalen: unsere Komponisten schreiben begleitetes Vokale ungesanglich, und a capella können sie schon gar nicht schreiben — wie behauptet wird.

Zweitens. Unsere durchschnittliche Musikjugend bringen wir nur mit Mühe zum Harmoniestudium überhaupt, mit den gewöhnlichen Lehrbüchern meist nur bis zum Dominantseptimenaccord, mit *Louis-gard* allerdings schneller bis zu einem enger als sonst gesteckten Endziel. Zum Kontrapunkt gelangen die allerwenigsten. Den braucht nur der künftige Komponist. (Die entgegengesetzt extreme Ansicht, daß auch Kontrapunkt nichts mit Komponieren zu tun habe, ist übrigens noch weniger unvernünftig als jene Ansicht.) So geht der Musikschüler von der Lehre ab, hat die nur als vorläufig gedachte Gerechtigkeit nicht mehr ausbessern können und bevorzugt nun im Hören und Spielen das Homophone, ohne das Polyphone zu würdigen.

Drittens. Unsere heutigen Kontrapunktbücher machen gar wenig Miene zum Ausbessern. Von *Richter* (1872) bis *Louis-gard* (...) sagen sie ungefähr so: übt eure vierstimmigen Harmonien, etwa eure Choralharmonisierungen einstweilen ruhig weiter; die Erfüllung des melodisch Qualitativen mit melodischer Qualität machen wir ganz allmählich und zwar in Vierstimmigkeit, so daß auf lange hinaus die Armut an Melos fortgeschleppt wird. Die Kirchentonarten bekommen eine Gnadenstelle; ja schon *S. Sechter*, der Lehrer eines großen Teiles unserer älteren Generation („Lehre vom Kontrapunkt", posthum 1869), ein entschiedener Harmoniker, war auf sie nicht gut zu sprechen. Eine eigentliche Melodiebildungslehre wird erst jetzt wieder (*Hugo Riemann*) als selbständiger Bestandteil der Musiktheorie vertreten. Der naheliegende Gedanke, daß eine wirkliche Polyphonie didaktisch doch mit der Schreibung eines einzigen Gegensatzes beginnen müsse, ehe man zwei oder gar drei Kontrapunkte zugleich machen könne, gilt als veraltet.

Dagegen aber wehren sich die Geister der Alten und einiger erst jüngst von uns Gegangener oder gar noch Lebender. Nicht nur *Fux* und *Albrechtsberger*, sondern auch *J. Bussler* („Der strenge Satz", 1877) und *H. Bellermann* („Der Kontrapunkt", 1862) lehren Kontrapunkt im wesentlichen ohne Grundlegung der Harmonielehre, also auch ohne einen Vorkursus des Schülers in ihr; sie denken rein intervallmäßig, ohne Abhängigkeit von Accorden, und dementsprechend auch strenge in der Stimmführung. Das Beginnen ihrer Lehre mit Zweistimmigkeit statt mit vierstimmigem Satze folgt daraus eigentlich selbstverständlich. Sie halten die Harmonielehre zwar nicht gerade für einen Verderb, wollen aber doch von ihr ungestört bleiben und halten es auch in ihr mit strengeren Regeln. Ihre modernen Gegner hinwider lächeln über den Versuch, Intervalle ohne Harmonien zu denken, sehen in der Zweistimmigkeit nur eine unvollständige Vierstimmigkeit und halten vielleicht die Polyphonie überhaupt nur für ein Mittel, die im Cantus firmus latenten Harmonien zu entfalten.

Welche von beiden Parteien spricht nun die gegenwärtigen Tatsachen der musikalischen Praxis, welche den Weg der Zukunft am richtigsten aus? Die Harmonielehre ist, wie wir gesehen, mit so gründlicher Allmählichkeit herangewachsen, daß sie schwerlich eine Verirrung heißen darf. Die Praxis der harmonischen Homophonie ist zweimal ziemlich schnell an die Stelle des Älteren getreten: um 1600 durch den „repräsentativen Stil" der Oper und um 1750 ganz ungefähr durch den „galanten Stil". Diese Schnelligkeit, sowie die Tatsachen, daß unsere jüngeren Klassiker in anderem als in der Polyphonie ihr Höchstes leisteten und daß ihre Epigonen noch mehr von dieser eingebüßt haben, gibt sehr zu denken. Eine Rückwendung ist, ganz abgesehen von der kirchlichen Musik, bei *Wagner* und *Bruckner* zu merken. Wird uns die Zukunft homophon oder polyphon weiterführen? Fragen wir schärfer: was haben wir übergenug, was nicht? Harmonik ja, Polyphonie nicht. Demnach würde der Weg zu dieser gehen; er muß nicht zu einer altertümlichen führen, er kann auch zu einer sehr schlichten, sozusagen konzentrierten führen. So würde vielleicht *F. Goetschius* sagen. Verstehe ich *Riemanns* diesbezügliche Andeutungen im II. Bande seiner „Großen Kompositionslehre" (1903) recht, so ist das nächste Zukunftsideal ein polyphoner Satz, dessen mehrere Stimmen sich zu dem Eindruck einer reich wirkenden einzigen vereinen.

(Fortsetzung folgt.)

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Von August Weltner

tragen auf der Hand. 1830 und 1831 sehen wir sie in Paris, 1832 in London, wo sie, bezeichnend für ihre Vielseitigkeit, auch als Lady Macbeth auftrat und einen gewaltigen Erfolg erzielte. Später sehen wir sie als die gefeiertste Künstlerin ihrer Zeit in allen Hauptstädten Deutschlands; am 24. Februar 1847 trat sie in Dresden in Glucks »Iphigenie auf Tauris« in der Titelrolle auf und nahm nach dieser großartigen Leistung als »Königlich sächsische Kammersängerin« von der Öffentlichkeit Abschied. So glänzend ihre künstlerische Laufbahn sich auch gestaltet hatte, so unglücklich war ihr äußeres Leben. Sie war dreimal verheiratet, mit Karl Devrient, mit dem sächsischen Offizier v. Döring, der dem Spiele ergeben war, so daß sie sich von ihm trennen mußte, und mit dem Livländer v. Bock. Erst in dieser dritten Ehe fand sie die Ruhe des Herzens wieder. Am 26. Januar 1860 starb sie in Koburg; sie ist auf dem Trinitatiskirchhofe in Dresden begraben.

Bevor wir diese Skizze schließen, können wir es uns nicht versagen, noch dessen zu gedenken, was Goethe über die Künstlerin gesagt hat. In Weimar sang sie dem greisen Dichter Schuberts »Erlkönig« vor. Goethe nahm nach ihrem Vortrage ihr Haupt in beide Hände, küßte ihre Stirn und sprach: »Haben Sie tausend Dank für diese großartige künstlerische Leistung! Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber, so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bilde.« Mit einem Stammbuchblatte, das einen auffliegenden Adler mit einer goldenen Leier zeigte und folgenden Vers enthielt:

»Guter Adler, nicht im Winde,
Mit der Leier nicht nach oben,
Unsre Sängerin begleite,
Daß wir euch zusammen loben.«

verabschiedete er sich von der hochbegabten Künstlerin.

Lose Blätter.

Der 5. rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld.

Von P. Teichfischer.

Die Vortragsfolge der geistlichen Musikaufführung in der Neustädter Kirche ad Sanctam Mariam, mit welcher die Tagungen eröffnet wurden, wies lediglich die Namen Bach und Reger auf mit dem Vermerk: »Da Max Reger nicht nur in Joh. Seb. Bachs Kompositionstechnik schreibt, sondern dieselbe fortführt und — den modernen Orgeln entsprechend — auch erweitert, so dürfte es vom künstlerischen Standpunkte aus nicht nur berechtigt, sondern auch interessant sein, beide Komponisten einmal nebeneinander zu Worte kommen zu lassen.« I. Von Bach wurden aufgeführt: 1. Präludium und Fuge in A (Bd. II), Musikdirektor *Kopp*, Bochum. 2. 3 Lieder für Mezzosopran, Frau von *Fossard*, Konzertsängerin aus Bückeburg: a) Bist du bei mir, b) Dir, dir Jehovah, c) Komm, süßer Tod. 3. Adagio in E und Sarabande in A (Violine: Konzertmeister *Barkhausen*). 4. Präludium und Fuge in G (Bd. II), Organist *Beckmann*, Essen a. Ruhr. 5. 2 Sätze für Streichquartett und Orgel: a) »Air« aus der D-Suite, b) »Sinfonia« aus der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (mit Solo-Oboe). II. Kompositionen Max Regers: 1. Tokkata in E, Op. 65 (Organist *Friedemann Meier*, Hamm). 2. 2 geistliche Lieder (Nach Dichtungen von *Novalis* und *J. Sturm*). 3. Choralvorspiele zu »Wer nur den lieben Gott läßt walten« (in A) und »O Haupt voll Blut«, Organist *Beckmann*. 4. Sinfonische Fantasie und Fuge, Op. 57 (G. *Beckmann* gewidmet und von demselben gespielt). Die Oboe blies Hofmusiker *Lautenmann*, Bückeburg, die Streichmusik stellte das Ravensberger Streichquartett, die Orgelbegleitungen lagen in den Händen des Neustädter Organisten *Schlagmann*. — Sollte das Kirchenkonzert eine Propaganda für Reger darstellen, so mußten die Parallelen zwischen den verschiedenen Kompositionsgattungen, soweit es irgend angängig, noch schärfer gezogen werden, z. B. den Bachschen Choralvorspielen mußten sofort Regersche zu denselben Melodien folgen usw.

Daß das Ergebnis ein glänzender Sieg des unsterblichen Bach auf der ganzen Linie sein würde, war vorauszusehen und trat ein. Der junge Meister ist an sich schwer verständlich. Ich bewundere seine reiche Fantasie, seine spielende Handhabung der difficilsten contrapunktischen Mysterien, seine Meisterschaft im Vokalsatz, seine Stimmungsmalereien in seinen Choralvorspielen, seinen hochmusikalischen Zug; aber nach dem Anhören der jüngst hier dargebotenen Geisteskinder seiner Muse, insonderheit der überaus schwierigen, klanglich unschönen (um mich gelinde auszudrücken) Fantasie und Fuge, Op. 57, bin ich wie viele andere in seiner Gefolgschaft zum mindesten wankend geworden. Es ist, als suche Reger in diesem Werke absichtlich das Heil in der Häufung von Dissonanzen. Die ausführenden Künstler hatten sich der Regerschen Kompositionen mit derselben Sorgfalt angenommen wie der Bachschen Werke. Im allgemeinen konnte ich wiederholt beobachten, daß von modernen Orgelvirtuosen im Verhältnis zu viel Klavier oder Flügel auf der Orgel gespielt und das Tempo den akustischen Verhältnissen der Örtlichkeit nicht immer angepaßt bezw. gern überhastet genommen wird. Bei einer hochmodernen, prächtigen Orgel, wie sie den Ausführenden zur Verfügung stand, müßte man z. B. die Pedaleinsätze einer Musterfuge wie der in A plastisch, ohne jegliche Verschleierung, hervortreten hören, dürfte ein dreimaliges Versagen in einem Konzerte nicht vorkommen. Der Auffassung des Bachschen Gebets, das eher Freude und Jubel fast den Stempel einer Buffoarie trug, kann ich nicht im geringsten beipflichten. Verschwommenheit und Häufung von Willkürlichkeiten in puncto Rhythmus kann der Altmeister erst recht nicht vertragen. Hohes Lob gebührt dem Ravensberger Streichquartett mit Konzertmeister *Barkhausen* an der Spitze und dem trefflichen Vertreter der von Bach so gern verwendeten Oboe. Im »Air« und in der »Sinfonia« ergossen sich wahre Ströme süßesten Wohllautes über die andächtig lauschenden Zuhörer. Die 2 Kadenzen des Originals in »Sinfonia« (siehe die Rob. Franzsche Bearbeitung) waren von unserm heimischen trefflichen Bach-Kenner und Interpreten par excellence, W. Lamping, durch die Orgel wirksam ersetzt worden. Die prächtig hervortretende Oboe hätte hie und da noch sanfter klingen dürfen. — Der Musikaufführung folgte ein Gemeindeabend, bei welchem der Neustädter Kirchenchor (Dirigent: Lehrer Funk) u. a. eine klangschöne Weihnachtsmotette (»Vom Himmel hoch« als c. f. im Sopran) vom alten Magdeburger Domchordirigenten Wachsmann vortrug. — Den Vorsitz im Organistenverein,

[illegible]

Verfall des Kantoren- und Organistenamts in Preußen. [illegible]

Die [illegible] Prinz[illegible]

[illegible]

Von [illegible]

Auf der [illegible] Bühne [illegible] das neue Werk [illegible] zum ersten Male [illegible] Komponist [illegible] des [illegible] und [illegible] Das Werk hat [illegible] den [illegible] Komponisten [illegible] und [illegible] Oper [illegible]

weilen nicht so geschickt instrumentiert sind. Der Dichtung macht man zum Vorwurf, daß sie symbolistisch sei; doch ist das die Zauberflöten-Dichtung auch, und wie wenige von den Tausenden, die sich an Mozarts Musik und Schikaneders Text erfreuen, wissen, daß es sich da um Freimaurertum handelt. So ist Bertrams Operngedicht an sich auch ohne jede Deutung ein anmutiges Märchenspiel und bietet einen Stoff, wie ihn unsere Oper gegenwärtig dringend gebraucht. Denn als unsere deutschen Tonsetzer mit den Wagnernachahmungen kein Glück auf der Bühne hatten und doch nichts anderes bieten konnten, da kamen die Bajazzi, da kamen Mascagni, Leoni und andere Fremdlinge gleichen Wertes oder vielmehr Unwertes bei uns wieder zur Geltung — zur Herrschaft könnte man fast sagen, und es ist an der Zeit, daß da Wandel eintritt.

In den Narren an ihres Vaters Hofe ist die Prinzeß verliebt. Der ist ein melancholischer Geselle voller Weltschmerz. Alles sieht er trüb an, und die Prinzeß erblickt auch die Welt nur im grauen Schleier. Der ganze Hof tut es ihr nach und bewegt sich wie im trüben Nebel. Der König läßt einen Seher aus dem Süden als Helfer kommen. Der bannt den Narren in Todesschlaf. Nun steigt eine Lichtkugel auf, das Grau weicht dem Rot. Brennende Farben und bunte Gewänder überall. Im Goldpanzer erscheint ein Ritter, der treibt alles zur Lust an, und die Prinzeß, als sie an ihm des Narren Züge erkennt, ist ihm hold. Doch die Freude verwandelt sich in sinnliche Begier. Der Ritter streckt verlangende Hände nach der Prinzeß aus, und sie vernichtet ihn durch festes Abwehren. So ist ihre Seele zum zweiten Male frei geworden; aber Narr und der Ritter werden eingesargt und verbannt. Nun ist das wahre Glück zu erleben. Auf den grauen und den roten Akt folgt der grüne. Von der Wiese her in den Wald kommt ein Kind der Natur, ein Hirt, frisch und frei. Er sieht in die Welt hinein, sieht auch die Prinzeß an, und sie wird wieder froh. Er singt, tanzt mit ihr den Reigen und besiegt die eifersüchtigen Junker, so daß der König ihn zum Ritter machen und ihm die Prinzeß zum Gemahl geben kann. Scheidend sagt der Seher:

Aus eurem Volke wird euch der kommen,
Der euch des Lebens klaren Einklang lehrt,
Der mit dem Stab des Hirten kam,
Der lachend sich die Laute nahm
Und lachend nahm das Schwert.
Des Bauern Sohn macht euch gesund.
[illegible] euren Mund,
Der euch das Lachen lehrt.

Das wäre doch wirklich zu wünschen, daß solche Poesie auf unserer Opernbühne eine bleibende Stätte fände und so manchem Nichtigen und Unerquicklichen den Raum — wenn nicht nähme, so doch wenigstens beengte.

Der Komponist hat den Charakter des Märchenhaften in seinen verschiedenen Ausdrucksformen getroffen. Wie in den drei Akten die Farben — erst grau, dann rot und zuletzt grün herrschen —, so entspricht auch die Musik diesen Farben und den Stimmungen der Dichtung. Die Komposition ist fließend. Es klingt alles gut, und eine gewählte [illegible] erhebt den Tonsatz immer modern. Geschlossene Formen: Lieder, Chöre, Tänze verlangt ja der Text vielfach, und mehrere darunter sind wohl gelungen. Meist sind die Themen gut erfunden, jedenfalls gewandt verarbeitet. Allerdings begegnet man auch deutlichen Anklängen aus dem [illegible] und wird an Wagners Hans Sachs erinnert. Man sagt, der Komponist habe alle Wagnerschen Partituren im Kopfe; da kam ihm denn gar zu leicht auch etwas davon in die Feder.

Die Aufführung war recht gut. Da Schwerin zum Glück kein Ballett hat, so gab es naturwüchsig schöne Massenszenen. Herr Pröll als Kapellmeister, Herr Zinge als Chordirektor, Herr Gura als Oberregisseur — alle verdienen Lob. Orchester und Chor sind recht leistungsfähig. Die Titelrolle gab Fräulein Buchholz ungemein lieblich, den Seher Herr Gura würdevoll und stimmkräftig, die dreiteilige Tenorrolle Herr Lang recht gewandt. Nun muß man hoffen, daß das Werk seinen Weg macht.

Aus dem Konzertleben in Stuttgart.

Von Dr. K. Grunsky.

Unsere vornehmsten Konzerte, die Orchesterabende der Königl. Hofkapelle unter Hofkapellmeister Pohlig, sind schon das zweite Jahr in 5 reine Sinfoniekonzerte und in 5 Solistenabende eingeteilt. Es ist dies eine [illegible] Lösung der vielbesprochenen Programmfrage. Oder kann auf diesem Weg, wenn man ihn weiter verfolgt, wenigstens eine Lösung gefunden werden. Die bisherigen Instrumentalkonzerte hatten prächtige, geradezu vorbildliche Programme: z. B. von Beethoven Eroica, 3 Leonoren-Ouvertüren; die [illegible] folgten nach [illegible] von Bruckner, 7. Sinfonie und Tedeum und [illegible] Schuberts H-moll-Sinfonie und Beethovens Neunte. Auch der letzte Solistenabend mit [illegible] bot Stücke, die gut zueinander paßten: Mozarts [illegible] und Beethovens 4. Klavierkonzert u. a. auch eine hübsche Arie von Lassus, die Dr. Goehler ausgegraben hat. Am besten wäre allerdings damit eine der [illegible] noch von Goehler eingerichteten Orchesterstücke [illegible] verbunden worden. Doch genug: man wird aus diesen Programmen den Eindruck gewinnen, daß Pohlig seine Aufgaben mit wahrhaft künstlerischem Ernst erfaßt. Sowohl Beethoven und Mozart als von den Neueren namentlich Liszt und Bruckner erstehen unter Pohligs tiefeindringender Leitung zu vollem, warmem Leben. So ist die Neunte von Beethoven jedesmal ein Fest, [illegible] wenn Pohlig dirigiert; und daß Bruckners Neunte, an die außer Löwe fast niemand [illegible], gewaltig einschlug, verrät die Begabung des Dirigenten für echte ausdrucksvolle und innere Instrumentalmusik. Zu bemerken ist dabei, daß in Stuttgart die musikalischen Kreise mit Bruckner längst bekannt sind und immer vertrauter werden; sonst wäre ein Erfolg wie das Dacapo des Scherzos bei der Erstaufführung eines so ungewöhnlichen Werkes nicht denkbar gewesen. Auch die Urteile über Liszt haben sich merkwürdig geändert. Pohlig konnte die Faustsinfonie, die er als Lisztschüler ebenso herrlich wie Weingartner interpretiert, in einem Wohltätigkeitskonzert wagen. Der konservative Tonkünstlerverein gab ein Lisztkonzert, in dem Fräulein [illegible] Lieder sang, Pohlig und Pauer Préludes und Adagio an zwei Klavieren spielten. Die Kammerkonzerte werden diesen Winter von Weingartner nicht mehr allein dirigiert, sondern außerdem von Steinbach, Mottl und Schneevoigt. Die Wirkung bleibt abzuwarten. Weingartner, den wir auch als Komponisten mit der hübschen G-dur-Sinfonie und dem temperamentvollen [illegible] kennen lernten, [illegible] Serenade, die wir nur [illegible] wollen; dann [illegible] von [illegible] und [illegible], was sehr gut aufgenommen wurde, und Bruckners 7. Sinfonie

tone in einer allerdings betrübend-ungenügenden Auffassung. Der Orchesterverein unter Musikdirektor *Rückbeil* zeichnet sich durch einheitliche Programme aus, trotzdem er jedesmal Solisten beizieht. Ein Mozart-, ein Beethovenabend berücksichtigte selten gehörte Werke beider Meister. Geschlossene Programme werden auch bei Solisten selbst immer beliebter. Beethovenabende gaben *[illegible]* und der geniale *Lamond*, einen Chopinabend Frau *[illegible]-[illegible]schmidt* und mit Liedern von Schubert und Wolf errang Frau *[illegible]* den unerhörtesten Triumph. Über Kammermusik wird bald ausführlich zu reden sein. Heute erwähnen wir noch die Aufführungen des Schumannschen Faust und des Weihnachtsmysteriums von Wolfrum, die der energische Professor *E. J. Seyffardt* mit dem Neuen Singverein zustande brachte, und ferner jene Bestrebungen, die auf Wiederbelebung älterer Musik gerichtet sind. Professor *Singer* spielte im Tonkünstlerverein Bachs G moll-Violinkonzert, das Schreck herausgegeben hat, und neben vielem andern Schönen brachte Professor *S. de Lange*, der Leiter des Vereins für klassische Kirchenmusik, das Magnificat Victorias aus der Gesamtausgabe III. 8). Dalcroze befriedigte kleine und große Kinder mit seinen Reigen und Liedern, doch scheinen die neueren Kompositionen nicht so frisch zu sein wie jene, mit denen sich der eigenartige Künstler einführte.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 14. Februar. — Sie heißt *Vera Ekblad* und stammt aus Schweden. In Halle, uns so nahe, war sie an der Oper, und wir wußten nichts von ihr. Als Mignon erschien sie auf unserer Bühne, dann als Elsa, und da wurde sie die Unsere. Vom Herbst ab werden wir die lebendig gewordene Poesie auf unserer Opernbühne haben und eine junge Künstlerin mit gut geschulter, klangschöner Stimme, mit empfindender Seele und jungfräulichem Liebreiz besitzen. Das ist um so erfreulicher, als die *Farrar* die großen Hoffnungen nicht erfüllt, die man auf sie setzen mußte, und die *Destinn* trotz ihrer großen Vorzüge als Sängerin sich für die Darstellung inniger deutscher Mädchen doch wenig eignet. — Die erste Opernneuheit des Jahres, *Hans Sommers* Rübezahl, wird in Scene gehen, wenn dieser Brief schon im Druck ist, so daß ich nur in einer Nachschrift ein paar Worte darüber werde sagen können.

Die Oper des Westens fand endlich ein zugkräftiges Werk in E. Wolf-Ferraris musikalischem Lustspiele Die neugierigen Frauen. Im Flachlande nennt man schon den Hügel einen Berg, und so erscheint denn auch dies Werk bedeutender als es tatsächlich ist. Das Textbuch, nach einer Goldonischen Komödie verfaßt, ist ungemein handlungsarm, und bei dem albernen Stoffe fand die Musik keine Gelegenheit, zu charakterisieren oder Stimmungen auszudrücken. Sie umgab daher die Figuren des Stückes mit niedlichem Laub- und Blumengewinde, gefällig in der Form, schillernd in hellen Farben, und da geschah denn das sehr Seltene, daß ein morsches Operngerüst Träger einer guten, liebenswürdigen Musik wurde und durch die frischen Tonranken und -blüten sogar selbst einige Festigkeit erhielt. *Hans Pfitzner* hatte das Werk gut studiert. Bessere Sänger aber mußte man ihm wünschen.

Es ist erstaunlich, wie oft man auf den Programmen dieses Jahres dem Namen des [illegible] begegnet, hinter dem doch im ganzen so wenig steckt. Geradezu verwunderlich aber erschien es, daß das National-Theater des fruchtbaren Tonsetzers Oper Die Zauberglocke auf die Bühne holte, die schon vor 25 Jahren gestorben war, als man sie in Paris ans Rampenlicht gebracht hatte. Alt und leer ist das ganze Werk. Schwer zu entscheiden, was schwächer ist, der Text oder die Musik. Als diese Glocke zum dritten Male erklang, war es ihr Grabgeläut. — Und dann hörte man an derselben Stelle die Glocken freundlich klingen ... zur Hochzeit des alten *Stradella*, einer Oper, die mir jetzt wie eine Puppenkomödie vorkam. Das nur interessierte mich daran, daß F. v. Flotows Pariser Freundschaft mit J. Offenbach in der Musik zuweilen hervortritt — auch in der Oper Martha findet man sie in dem Couplet »Jägern« leicht im Sinne — und daß man an den hübschen Banditenscenen merkt, daß der Mecklenburgische Tonsetzer in jenen Tagen in Paris lebte, als Aubers Fra Diavolo dort seinen Siegeslauf begann. — Ein ähnlicher Gedanke kam mir dieser Tage, als der Sommernachtstraum hier mit zauberischer Ausstattung gegeben wurde und man Mendelssohns Musik wieder einmal als ebenfalls zauberisch pries. Wäre sie möglich, fragte ich mich, ohne die entzückende Elfenmusik, die der herrliche Weber für seinen Oberon schuf?

Der Philharmonische Chor (Dirigent Prof. *S. Ochs*) macht immer anziehende Konzertprogramme. Sein dritter »Jeglicher Musikabend« — schon sein letztes Abonnementskonzert — begann mit dem Chor der Toten und dem Schicksal Schmerz, beide für gemischten Chor und Orchester. Ihr Schöpfer, der junge *Fritz Volf*, starb vor einigen Monaten. Großes hat er der Welt in diesen Tonstücken nicht hinterlassen, doch spricht eine wahre Empfindung aus ihnen, und sie sind wirksam geschrieben. J. S. Bachs Zufriedengestellter Äolus erfreute dann Herzen und Sinnen der Hörer. Im Vortrage zeichneten sich mit dem Chore besonders Frau *Herzog* und Herr *Messchaert* aus. Als Neuheit für uns gab es darauf des *Rich. Strauß* Chorballade Taillefer. Man fand viel daran auszusetzen. Mir gefiel sie ausnehmend. Man sagt, die reich ausgestaltete Musik passe zu der schlichten Ballade nicht. Wohl, dann lese man sie ohne Musik, und sie bleibt ein prächtiges, selbständiges Kunstgebilde. Aber das epische Gedicht ist dem Drama verwandt. Man kann seinen Menschen durch die Musik charakteristische Gestalt verleihen. Das bloße Wort des Dichters wird durch den Tonsetzer zu einer Individualität, indem er es als Sopran, Tenor, Baß erklingen läßt. Die Schilderung von Zuständen und Ereignissen kann die Musik nicht kurz abtun, wie die Sprache. Der Dichter spricht in einem Satze von Schlachtgeschrei und Schwerterklingen, von sausenden Pfeilen und schallenden Schilden; der Musiker muß das alles mit seinem Material breit darstellen, in Tönen malen. Was jener uns nur merken läßt, läßt uns dieser selbst erleben. Wenn von der Schlacht bei Hastings im Gedichte die Rede ist, dann muß das Orchester sie in all ihrem Toben und Lärmen, mit ihrem Ringen und Grausen durch's Ohr des Hörers an seiner Seele vorüberziehen lassen, so daß er die Ereignisse nicht lediglich erfährt, sondern daran teilnimmt. Es ist dann nicht,

[illegible]

Elberfeld. [illegible]

[illegible]

Erfurt. Der Erfurter Männergesangverein [illegible]

[illegible]

[illegible] die Vorträge der [illegible] [illegible] Konzertgeber [illegible] unterstützte. Die Dame [illegible] [illegible] guter Stimme [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Bezug auf den Vortrag [illegible] [illegible] [illegible] Schumann [illegible] Konzert der [illegible] Musikdirektor [illegible] Schumann [illegible] Werk [illegible] Budapest [illegible] zwei Werke [illegible] von Wolf und [illegible] Haydn [illegible] Haydns [illegible] Wolfs [illegible] Platze. Die Aufführung der beiden Chöre war [illegible] [illegible] [illegible] Kurt Kuhnmann [illegible] den Abend. [illegible] [illegible] [illegible] Im Stadttheater [illegible] Offenbach [illegible] Darstellung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

M. [illegible]

Stuttgart. [illegible] Leistungen [illegible] Werke Mozarts, Webers, Wagners [illegible] Aufführungen [illegible] Mozart [illegible] Wagner [illegible] [illegible] Der Trompeter [illegible] Mignon [illegible] Götterdämmerung [illegible] Rheingold [illegible] [illegible] Mozart und Wagner [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufführungen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Walküre und der Meistersinger. Das Stuttgarter Publikum [illegible] Teilnahme [illegible] [illegible] Zeitungen [illegible] [illegible] Stuttgart [illegible] [illegible] Interesse.

Dr. K. [illegible]

Zur Aufführungspraxis. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wilhelm Tell [illegible] [illegible] [illegible] Schubert [illegible] Robert Schumann [illegible] Musik [illegible] [illegible] Schumann [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Besprechungen.

Von neuem „technischen Zwischen [illegible]“ [illegible] liegen mir vor Karl Pfitzer, [illegible] und Alfred [illegible], Darmstadt. [illegible] sind 3 Hefte erschienen, [illegible] sollen folgen. Eine gründlich durchdachte und ohne Zweifel erfolgbringende Arbeit.

X. Scharwenka, Beiträge zur Fingerbildung. Op. [illegible] Heft [illegible]. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Enthält eine Fülle ausgezeichneten Studienmaterials.

Vortragsmusik. [illegible] von Joh. Doebber. Op. [illegible] Nr. [illegible] Berlin, [illegible]. [illegible] Ausgabe.

Kuhn-Album. Ausgewählte Klavierstücke von [illegible] Kuhn. Leipzig, [illegible]. [illegible] Musik [illegible] technischer Schwierigkeit.

Nikl. Sokolow. [illegible] Leipzig, Zimmermann. [illegible]

12 Études [illegible] pour le Piano par S. Liapounow. Leipzig, J. H. Zimmermann. [illegible]

Nikl. Sokolow. [illegible]

Paul Beyer, [illegible] Leipzig. [illegible]

F. Rosenthal. [illegible] Op. [illegible] Berlin, [illegible]

[illegible] von Fr. Wagner. Op. [illegible] Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). [illegible]

Drei Klavierstücke [illegible] von Chr. Sig. Binder. Herausgegeben von O. Schmid, Dresden. [illegible]

G. Hesse. [illegible]

Julius Pawlina. [illegible]

[illegible] von E. Rüdiger. [illegible]

[illegible] bei H. Reimers [illegible] in Hannover herausgegeben. [illegible]

[illegible] M. Gottlieb Noren. Berlin. [illegible]

Georg Capellen hat als Op. [illegible] bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen [illegible]. Japanische Volksmelodien [illegible]. Als Charakterstücke für Klavier bearbeitet. [illegible]

Zum Schlusse noch eine Reihe anderer Bearbeitungen und Neuausgaben. Aus dem Breitkopf & Härtelschen Verlage sind zu erwähnen: Jugendbibliothek. Heft II. Mendelssohn-Bartholdy. [illegible]

E. [illegible] bei [illegible] (Leipzig, Breitkopf & Härtel). [illegible]

Hugo Wolfs [illegible] von Max Reger [illegible] Lauterbach & Kuhn, Leipzig [illegible]

Darmstadt. Dr. [illegible] Nagel.

Strauß, Richard. Die Musik. Bd. I. August Göllerich, Beethoven. [illegible] Berlin, Julius Bard. [illegible]

Richard Strauß, [illegible]

[illegible]

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 7. Ausgegeben am 1. April 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Felix Weingartner.

Sein Leben und Schaffen.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

(Schluß.)

Seit dem direktionellen Vorgehen *Hans v. Bülows* hat sich in der Konzertdirektion ein höchst erfreulicher und dabei erhebender Umschwung vollzogen. Überall wollte man es ihm gleichtun, der so Großes vollbracht in der freien, aber doch dabei dem innern Wesen der Tondichtungen treu bleibenden Übermittelung und es erschien eine beträchtliche Zahl Nacheiferer, von denen jedoch nur wenige seinen Ausführungen zu folgen vermochten. Seit länger als zehn Jahren leben wir in der Zeit der sogenannten »Gast-Direktion«. Nicht nur die fahrenden Sänger und Virtuosen, wie seit ehedem, sondern auch die Leiter der großen Instrumentalkörper und die der Opernaufführungen erscheinen überall als Gäste.

Weingartner ist heute eine Direktionskapazität erster Bedeutung. Er steht auf der Höhe der Reproduktionsaufgabe, nicht nur in Bezug auf das Wiedergeben der neueren Tonwerke, sondern auch auf Darlegung der Schöpfungen der Klassiker. Seine Diktion ist vornehm, von hohem innerem Geiste belebt. Ein großer Vorzug der Direktionsart des Künstlers ist der, daß er nicht wie mancher der heute die Aufmerksamkeit gefangen nehmenden Dirigenten durch Gesten und Körperbewegungen zu imponieren bemüht ist. Sein inneres Durchleben des Kunstwerkes bedarf keiner äußerlichen Mitteilungen. Das maßvolle Vor- und Rückwärtsgehen im Zeitmaß, der straff gezogene Rhythmus und die wohl erwogene, stets künstlerischen Anschauungen entsprechende Dynamik, wie er alles in einfacher Weise andeutend den Instrumentisten klar zu machen weiß, sind die rühmenswerten Eigenschaften seiner Darstellungskraft.

War es schon in den 1880er Jahren bei den Opernaufführungen und den dazwischen stehenden Konzerten der Fall, daß der Künstler die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, so geschah dies noch mehr in der Berliner Periode, und hier waren es außer der mustergültigen Vorführung der klassischen und modernen Opern namentlich die der Sinfonie von Beethoven und andern Tondichtungen gegenüber bewiesene Intimität zum Kunstwerke, die rückwirkend auf das Publikum einen Sturm von Begeisterung hervorrief. Schon die Berliner Aufführungen sprachen für Weingartners Bedeutung, die sich noch steigerte, als ihm in den jugendlichen Kräften des Münchener Kaim-Orchesters nicht sofort ein gleich wertvolles Material zu Gebote stand. Mit einem eingeschulten Orchester zu arbeiten, ist eine geringere Aufgabe als einen neu organisierten Tonkörper zur klassischen Kunstausübung heranzubilden. Ich möchte hier eine Parallele ziehen und darauf hinweisen, daß v. Bülow, nachdem er sich das Meininger Hoforchester künstlerisch erzogen und seinen Intentionen vollständig dienstbar gemacht hatte, von Mitte der 1880er Jahre an in die Lage kam, mit den weniger von ihm eingeführten Hamburger Kunstkräften zu arbeiten. Wie erfolgreich sein Wirken namentlich auch mit diesen Kräften war, hat die Hamburger Konzertzeit, die seit v. Bülow einen erhöhten Aufschwung nahm, bewiesen. Weingartner, dem die prachtvolle königliche Kapelle in Berlin zu Gebote stand, hat die jungen Münchener Kräfte so geleitet und sie derartig hohen Zielen entgegengeführt, daß sie heute, wie bereits betont, eine hochachtbare, wenn nicht ebenbürtige Stellung andern Kunstorchestern gegenüber einnehmen.

Das wesentlichste Moment seiner Berufung zur Direktion ist die unmittelbare Beziehung, in der er als Schaffender dem Kunstwerke gegenüber tritt. Keine Übermittelung darf sich frei von Subjektivität halten, und so ist auch die Weingartners bei aller Objektivität der Auffassung doch eine subjektive. Sie hält fest am ästhetisch Hergebrachten. Es ist ihm als Dirigenten das Vermögen eigen, seine Auffassung, die in der Urkraft des Kunstwerkes, d. h. in der Bedeutung desselben wurzelt, in so merkwürdig einfacher Weise klarzulegen, daß jeder einzelne ihn versteht und ihm zu folgen vermag. Man muß Weingartners Schrift „Über das Dirigieren" genau studiert haben, um sich über die Gesichtspunkte, von denen aus er dem Kunstwerke nahe getreten ist, klar zu werden. Wagner, der unter den Großmeistern vielleicht hervorragendste Dirigent, hat ihm auch hier die Wege gezeigt, den großen Orchesterkörper zum Dolmetscher des Kunstwerkes zu befähigen. Wer Gelegenheit hatte, die Konzerte der königlichen Kapelle und die der Berliner Philharmonie unter Weingartner zu hören und von der spontanen Begeisterung, die dem Dirigenten gespendet wurde, Zeuge sein konnte, hat es erfahren, daß hier ein Schaffender das Kunstwerk wiedergibt. Die Art der Übermittelung wirkt nicht nur faszinierend auf die Unterstellten, sondern auch auf das Auditorium, und so sind diese Konzerte als Huldigungen zu bezeichnen, die dem Kunstwerke verdientermaßen gezollt werden. Ich will nicht behaupten, daß alles, was Weingartner in der genannten Schrift gesagt, buchstäblich zu unterschreiben ist; muß aber bekennen, daß viele seiner Aussprüche nicht nur von weittragender Bedeutung, sondern auch rückwirkend auf die jetzige Direktionsart überhaupt geworden sind. Die Direktion, wie sie früher ausschließlich in den Händen der routinierten Durchschnittsmacher und Taktschläger lag, ist durch ihn in ein ideales Stadium getreten. Andere Dirigenten der Jetztzeit haben ähnliche Erfolge zu verzeichnen, aber nicht selten wirkt dabei ein Äußeres, das Auge bestechendes Vorgehen und ein absonderliches Gebärdenspiel mit. Weingartner gibt aus innerem Verständnis und pietätvoll das zu interpretierende Werk. Er weiß einer jeden Richtung, gehöre sie der älteren Zeit oder der neueren an, in der Auffassung zu entsprechen. Sein Beethoven in der Eroica, der C-moll, der A-dur wie der Neunten ist gewaltig. Die Altmeister gibt er nach dem Original, und wenn er retouchiert, werden die Farben doch nicht so grell aufgetragen, daß der innere Kern des Werkes darunter leidet. Der Auffassung der neueren Romantiker, wie die Berlioz', Liszts, Wagners usw., spricht von besonderer Vertiefung. Weniger vermag ich seiner Schumann- und Brahmsdiktion beizustimmen, wogegen Komponisten wie Mendelssohn usw. in heller Beleuchtung erscheinen. Manche Dirigenten haben durch Heraussuchen einzelner Mittelstimmen — und dies geschieht nicht selten durch Doppelbesetzung von Blechinstrumenten — die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und glauben gemacht, daß sie Geheimnisse aufdecken, wie dies nie vorher geschehen. Auch hier bleibt Weingartner frei von Übertreibungen. Er folgt der Partitur, wie sie der Tondichter gegeben, und ist in diesem pietätvollen Verfahren ein Nachahmer Berlioz'. Daß er nur verhältnismäßig selten eigene Schöpfungen in sein Programm aufnimmt, spricht für die Zurückhaltung, die er den klassischen Werken gegenüber behauptet. Nicht der Repertoirevirtuose, nur der das Kunstwerk wiedergebende Künstler tritt uns in Weingartners Übermittelung entgegen. Das Ursprüngliche, das Primäre des Kunstwerkes ist es, dessen Klarlegung er erstrebt und das ihm als Hauptmoment der Darlegung leitend ist.

Man rühmt mit Recht Weingartners natürliche, lebensvolle Auffassung und verwundert sich, daß er in allen, auch den verschiedenartigsten Stilen gleichwertig unterrichtet ist. Dies findet seine Begründung darin, daß der Dirigent in seiner Be-

[illegible] zu den Schaffenden gehört und das darzustellende Werk nicht nur äußerlich auf sich wirken läßt, sondern weiß, wie es dem Schöpfer desselben zu Mute ist, in dessen Seele er sich so zu versenken vermag, daß er die Tondichtung im Augenblicke der Wiedergabe immer wieder von neuem schafft.

Durch Weingartner erhält das zu interpretierende Werk das [illegible] Leben, die geistige Frische, die ihm der Schöpfer gegeben. In dieser objektiven und im gewissen Sinne subjektiven Art der Übermittelung ruht das ganze Geheimnis, auf dem sich die beispiellosen Dirigentenerfolge des Künstlers stützen.

Jeder unnötige, störend wirkende Aufputz ist vermieden und so ist die Wiedergabe einzig allein innerlich.

Hieraus erwächst die Möglichkeit, als Dirigent vollständig hinter den Tondichter zurückzutreten und sozusagen in ihm aufzugehen, so daß dieser allein spricht. Dies vermag nur ein Künstler wie Weingartner, der selber schafft und nicht nur von *Zeit zu Zeit* komponiert. Den Dirigentenerfolgen gegenüber ist es eigentümlich, daß Weingartner als Klavierspieler, d. h. als Interpret von Kammermusikwerken bis jetzt in Deutschland nicht die gleiche, auch hier seinem Können entsprechende Begeisterung gefunden. Die großen Orchesteraufführungen sind, wenn Weingartner dirigiert, bis auf den letzten Platz gefüllt, die Kammermusikabende finden nur verhältnismäßig eine Teilnahme. Wer aber von wirklich Kunstverständigen den Künstler als Klavierspieler gehört, hat den Eindruck einer nicht minder hervorragenden Darbietung empfangen. Von einem Klavierspiel im äußeren Sinne ist in Weingartners Wiedergabe nichts zu spüren. Auch hier geht er schaffend in dem Kunstwerk auf. Wer von ihm Beethoven, Mozart, Volkmann und das Sextett eigener Komposition unter Mitwirkung hervorragender Kräfte vernommen, wird dies vom objektiven Standpunkte aus bestätigen. Die einwandfreie Technik ist ihm einzig allein nur das Mittel, nie erscheint sie als Hauptzweck. Alles steht im Dienste der geistigen Wiedergabe und so hat seine Diktion etwas Verwandtes mit der eines v. Bülow und anderer. Das große Publikum will blendende Virtuosität und da diese dem Künstler bei der Übermittelung der klassischen und seiner hervorragenden Werke fern liegt, haben die Weingartner-Abende stets nur einen gewählten Kreis Anhänger zu verzeichnen gehabt. Vielleicht war die große Pause, die Weingartner als öffentlicher Klavierinterpret seit den [illegible] Jahren gemacht, ein Grund, daß die jüngsten Vorträge nicht die gleiche Teilnahme gefunden.

Weingartner ist eine kraftvolle, vornehme Persönlichkeit, er gehört keiner [illegible] Richtung an. Den Konservativen ist er zu fortschrittlich. Es ist nur [illegible], daß sich leider ein großer Teil der Kritik in eigensinnigster Weise gegen diese offenkundig in die Erscheinung tretende Tatsache verschließt. Man hat sich berufen gefühlt, den Künstler gewissermaßen in zwei Personen zu zerlegen. Nachdem man dem Dirigenten [illegible] gegeben, die jedoch nichts genützt haben, weil er allgemein anerkannt wird, hat man ihn schließlich gut befunden, wogegen der Komponist trotz seiner hervorragenden Schöpfungen in den Staub gezerrt wird.

Je mehr die wirklich gebildete Musikwelt dem Komponisten Weingartner mit aufrichtiger Begeisterung begegnet, desto mehr bemühen sich seine Gegner, seine Werke zu unterdrücken. Daß die Oberflächlichkeit und der Neid bei dieser Schädigung wesentlich mitwirken, hat man recht oft erfahren.

Da er aber in der Kunst das Schöne, das Erhabene, das Majestätische, Göttliche sucht und sich bemüht, es zum Ausdruck zu bringen, wird er von den Modernen, die ihr Heil im Aktuellen und Sensationellen erblicken, nicht als einer der ihrigen angesehen. Die Unterstützung irgend einer Partei ist dem Tondichter aus diesen Gründen nie zu teil geworden. Mit gerechtem Stolze darf der Künstler behaupten, daß er nur durch sich selbst und aus eigener Kraft seine heutige Stellung errungen.

Die ernste Handhabe der Kunstausübung steht in unmittelbarem Einklang mit seiner ganzen Persönlichkeit. Die Zurückhaltung, die sich schon in frühester Jugend gezeigt und sich mit einer gewissen [illegible] paarte, hat ihn im späteren Leben nie verlassen, namentlich nicht, wenn es sich um die Erörterung ernster Kunstfragen und die Darstellung der Kunstwerke handelte.

Jedem Künstler, der ein ernstes Wollen und Können besitzt, begegnet er mit der größten Achtung, gleichviel ob er eine bescheidene oder eine hohe Stellung bekleidet. Das [illegible] in der Kunst hat er stets in ruhiger Weise [illegible] gewußt und es vermieden, sich auf Polemik einzulassen. Die Verehrung und Hingabe der Mitglieder eines von ihm geleiteten, großen Instrumentalkörpers stützt sich auf das achtunggebietende ruhige Vorgehen des Führers. Frei von Despotismus bleibt seine Direktion. Man hat die Empfindung, daß der Dirigent als gleichstehend mit den Unterstellten in gleicher Berufspflicht zusammen wirkt. Nicht seine hohe Stellung ist es, durch die er zu imponieren sucht, wohl aber imponiert er durch die Festigkeit, Energie und nicht minder durch die persönliche Liebenswürdigkeit. Weingartner ist und bleibt stets Kunstkollege.

In meiner bei [illegible] (Berlin) erschienenen Weingartner-Studie habe ich seiner kompositorischen Tätigkeit in Oper, sinfonischer Dichtung, Sinfonie, Kammer-, Konzert- und Liedkomposition in eingehend kritischer Beleuchtung gedacht.

Kontrapunkt und Accordik.

Von Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee.

(Schluß.)

Es ist aber auch eine — gegenüber all diesen Vermittlungen — ganz harte und unversöhnliche Ansicht aufgetreten. Herr *Otto Farbach*, Verfasser einer »Physiologie der Tonkunst« und einer »Lehre vom Wohlklang« (die Bücher fehlen auf der Berliner Königlichen Bibliothek), hat am 14. Juni 1903 zu Berlin einen Vortrag gehalten: I. Teil. Das natürliche Vorbild, welches eine Melodie darzustellen hat. II. Teil. Vorschläge zur Heilung des Krebsschadens der modernen Komposition. Mit extremer Schärfe wurde hier der »absolute Kontrapunkt« — der »reine Satz« — gegen das vertikale accordische Denken ausgespielt und das freie Dissonanzenwesen unserer Musik sowie deren Unfähigkeit zur a capella-Komposition lediglich der Harmonielehre und zumal ihrem Voranstehen im Unterricht vor dem Kontrapunkte zugeschrieben. Wir können nicht sicher sein, den Vortrag durchaus erfaßt zu haben, schon da er, ähnlich wie die von ihm bekämpfte moderne Musik, reichlich voll an dissonanten, sowie [illegible] Wendungen und gleichsam mit explosiven Einsätzen instrumentiert war; indessen sei doch versucht, aus dieser charakteristischen Vorführung soviel wiederzugeben, wie uns möglich ist.

Der erste Teil enthielt eine interessante, wenn auch nach unserer Meinung etwas einseitige Musikästhetik, die jedoch für den zweiten Teil, die Bekämpfung der Accordik, nicht unentbehrlich zu sein schien. Der Vortragende begann mit einem Appell an »autoritative Urteile« und verweilte zuerst bei dem Thema der Erfindung einstimmiger Melodien. Dabei stand eine Diskussion des Hanslickschen Begriffs der »musikalischen Idee« im Vordergrund. Wie nun alle übrigen Künste sich durch eine Naturnotwendigkeit begründen lassen, so müssen wir eine solche auch bei der Musik finden. Wir suchen das Wesen der Melodie. Dabei fällt die Bemerkung ab, daß zum Wesen der Melodie ansteigender Schluß gehöre, also vom Leitton hinauf zur Oktave. (Wogegen aber gerade von einem älteren Standpunkt aus auf den »phrygischen Schluß« — in unserem Moll 6 zu 5 — verwiesen werden darf und bemerkt werden muß, daß wir mit jener Auffassung wieder das übliche Kadenzgewicht verstärken.)

Zwei Seiten machen die Melodie aus: der Ton und die *Zeiteinteilung*, entsprechend der Farbe und der *Zeichnung* in der Malerei. (Der Vergleich des Tones mit der Farbe statt des üblichen Vergleiches der Klangfarbe mit der optischen Farbe ist charakteristisch für den Theoretiker, der nicht im heutigen Instrumentalen, sondern im vergangenen Vokalischen denkt.) Das einfache Experiment, eine Melodie durch Klopfen auf den Tisch erkennen zu lassen, erweist den Rhythmus als das gegenüber der Tonhöhe wichtigere. So ergibt die *Zeiteinteilung* den Kern der musikalischen Produktion. Welche *Zeitgröße* der Natur ist aber für die Musik Vorbild?

Der Vortragende durchlief nun mehrfache Versuche, die Musik zu definieren. Eine Definition, die *R. Strauss* gegeben habe, sieht den Beruf der Kunst darin, *Zeugnis* abzulegen von der Kultur der *Zeiten* und Völker, und spricht von einem daher zu verfolgenden Fortschritt. Sie sei jedoch zu weit. Die meisten Definitionen stimmen darin überein, daß die Musik die Darstellungsobjekte unserem Seelenleben entnimmt. Um es zu finden, wendet man sich an die Psychologie. Wir hören Zitate aus Kalikowsky u. a. Sie zeigen aber, daß uns die Psychologie hier nicht fördert. Darum soll es mit der Physiologie versucht werden. (Ein Gedankensprung, der an die Anekdote erinnert, daß jemand, der auf der Straße etwas im Dunkel Verlorenes nicht findet, vorschlägt, in der Nähe einer Laterne zu suchen, da es hier heller sei. Entweder sucht man im Seelischen, oder man sucht dort nicht; und ist man erfolglos, so sucht man auf geschichtlichem Wege. Gerade mit der Psychologie steht es daher nicht so schlimm, wenn sie hier auch immerhin noch mehr leisten könnte.)

Mit einem Zitat aus dem Physiologen Hermann werden wir zu der Frage geleitet: Was geschieht, wenn dem Organismus zugemutet wird, auf Eindrücke in zu kurzen Reaktionszeiten zu antworten? Die Folgen sind Krampfreflexe, wie z. B. das Schluchzen. Jeder Stimmung liegt (nach dieser physiologischen Anthropologie) ein Gefäßkrampf zu Grunde. Beide, Stimmung und Gefäßkrampf, haben mehrere (— 3 —) Übereinstimmungen untereinander. Der Organismus will sich beider entledigen. Wie kann er dies? durch eine Gegenbewegung, eine Stauung, wie z. B. beim Schreck, bei dem die Gefäße sich verengern. Es treten unwillkürliche Zurückstauungen ein. Die Ausatmung geht daher infolge Verengerung der Stimmritze [illegible] vor sich. Wir kompensieren (paralysieren) also die Stimmung und ihren Gefäßkrampf durch Schrecken usw. In diesen Vorgängen, die je nach der Natur der Stimmung rhythmisch verschieden sind, liegt das *Zeitvorbild* für die Melodie.

Das Weinen zeigt zwei Stadien: eine lange Exspiration und dann eine rhythmische Inspiration, das Schluchzen. *Darwin* hat in seinem »Ausdruck der Gemütsbewegungen« Näheres über derartige

In- und Expirationen mitgeteilt. Musikalische Beispiele für den Ausdruck des Weinens und des Lachens sind häufig. Wir finden schließlich, daß sich Freude durch kurze Ausatmung und lange Einatmung, Schmerz durch lange Ausatmung und kurze Einatmung äußert. Und das, was wir im engeren Sinne musikalische Stimmung nennen, muß doch wohl im Zusammenhange mit der gewöhnlich sogenannten Stimmung stehen. (Letztere wird uns bald als Ursache des Gefühlskomplexes und bald als dieser selbst vorgeführt.)

Die bildenden und die musischen Künste, gewöhnlich als die des Raumes und die der Zeit unterschieden, stehen für uns dadurch in Gegensatz zueinander, daß nur jene, nicht aber diese ein Handwerkszeug brauchen. Die Musik und der Tanz gründen sich auf die symmetrische Zeiteinteilung und auf den Ausdruck der Stimmung. Die Musik drückt etwas aus, wofür wir keinen Begriff haben. Die Poesie dagegen vermag keine Stimmung als solche auszudrücken. Zu einem vollkommenen Ganzen muß diese noch hinzukommen. Wegen jenes Mangels der Poesie steht seit ältester Zeit die Epik höher im Rang als die Lyrik.

Jene physiologische Unterscheidung von Freude und Schmerz benötigt natürlich Abstufungen. Daher stehen vielerlei Ausdrucksarten nebeneinander, und zwar auch sogar für eine und dieselbe Stimmung. Wir gelangen zum musikalischen Begriffe des »Motives« und finden ihn entsprechend dem Elemente des Tanzes, dem »Pas«. Die immer wiederkehrende Zeiteinteilung kennen wir als den Rhythmus, seine Verbindung mit der Tonhöhe als die Melodie.

Allein erst bei der Formung des schon natürlich Vorhandenen zu Kunstprodukten beginnt unser ästhetisches Interesse. Die Symmetrie wird in höheren Bildungen verdeckt, ein symmetrisches Prinzip jedoch trotzdem durchgeführt, nur ohne daß man die Absicht merken läßt. Für die Melodie kommt zunächst die Bildung des Motives in Betracht, sodann seine Wiederholung und endlich weitere Gefüge mit Verdeckung der Symmetrie. Zu den unerläßlichen Bedingungen der Schönheit gehört das Brechen des starren Rhythmus; gerade darin liegt das »Melos«. — Ergebnis: die idealisierte Ausatmung ist das Vorbild einer Melodie.

Soviel von der Einstimmigkeit. Was nun die Vielstimmigkeit betrifft, so müssen wir mit der Zweistimmigkeit beginnen (vergl. oben über Kontrapunktlehre). Wie wir dabei vorzugehen haben, ist durch unser Gehör festgelegt. Konsonanz und Dissonanz unterscheiden sich voneinander dadurch, daß jene nur einen Klangbegriff oder eine »Tonalität« vertritt, diese hingegen zwei solche (eine Theorie, mit der sich der Vortragende auffallend nahe an der modernsten Harmonielehre bewegt). Aus dieser Erklärung heraus verstehen wir auch das Quintenverbot. Quintenparallelen ergeben zwei Begriffe, die miteinander keinen Kollektivbegriff (?) ausmachen. Wenn c g zu d a schreitet, so stehen eine c-Tonalität dort und eine d-Tonalität hier unvermittelt nebeneinander. Für die Zweistimmigkeit bleiben (in Parallelbewegungen) lediglich Terzen und Sexten übrig. Schon Dorfkinder zeigen, indem sie beim Musizieren diese Intervalle gebrauchen, ein richtiges Kontrapunktieren. Darin liegt der Keim der Polyphonie.

Gegenüber dem heutigen Gebrauche muß daran festgehalten werden, daß jegliche frei eintretende Dissonanz unvernünftig, unnatürlich ist. (Danach scheint der Vortragende die Naturvorbilder für die Musik sehr enge zu bemessen. In ihrer ganzen Weite zeigen sie sich, wie wir selber gesehen haben, reichlich voll an dissonanten und geradezu auch oft frei einsetzenden Wendungen, an explosiven Einsätzen. Sprünge zu dissonanten Elementen sind unserem Seelenleben so sehr eigen, daß wir sie auch in ihrer stilisierenden Wiedergabe durch die Tonkunst nicht vermissen möchten. Eine konservative Vernunft muß freilich auch dieser Stilisierung eigen sein, und da kommt es ganz auf die Fähigkeit des Künstlers an, uns sein Vorgehen von Fall zu Fall überzeugungskräftig zu machen; dazu gehört wieder eine Unterscheidung dessen, was für instrumentale, und dessen, was für vokale (begleitete und unbegleitete vokale) Stimmführung, für weltlichen und hinwider für kirchlichen Sang paßt.)

Der dreistimmige, vierstimmige, fünfstimmige Satz ist eine Kombination aus zweistimmigen Sätzen. (Wir lernen dagegen bekanntlich den zwei-, dreistimmigen Satz als Abänderungen und Erweiterungen des vierstimmigen kennen.) Ich habe, fuhr der Vortragende fort, die Gesetze des »absoluten Kontrapunktes« dargelegt in meiner »Lehre vom Wohlklang« und habe dazu nur Intervalle, nicht Accorde benutzt.

Nun fragt es sich, bei wem die zwei Anforderungen an die Musik, die des Stimmungsausdruckes und die des absoluten Kontrapunktes, wirklich und vollkommen erfüllt sind? Antwort: nur bei Gott. Diese Erfüllung ist das ewig unerreichbare Ziel, — also die vollendete Grazie (!) der Melodie und die vollendete Beherrschung des absoluten Kontrapunktes.

Jeder von diesen beiden Faktoren hat seine besondere Bedeutung. Das historisch Frühere ist die Melodie, und im späteren Verlauf erringt sich bald der eine, bald der andere Faktor die Vorherrschaft. Haendel mußte in England dem melodischeren Hasse weichen. Es ist vermessen, eine uns entzückende Melodie auf Ewigkeit hin zu bewerten. Dagegen läßt sich dies mit der Stimmführung ganz wohl tun: bedeutende Leistungen, die aus der Vergangenheit geblieben sind, ver-

denken an ihrer Stimmführung. Je mehr in jeder Stimme die Melodie vertreten sein kann, desto höher die Kunstgattung; die einstimmige Melodie, besonders die der Tanzmusik, ist immer etwas Niedrigeres. (Das läßt sich dem Vortragenden auch ohne Zustimmung zum Übrigen zugeben. Nur scheint uns noch der Zweifel berechtigt zu sein, ob denn nur die Melodie und nicht auch der Stimmklang, gar nicht zu sprechen von dem hier übergangenen formalen Satzbau, dem Stimmungsausdrucke dient.)

Die Beherrschung der Mehrstimmigkeit macht das Wesen des Musikers aus. Zu Palestrinas Zeiten rechnete man für die Ausbildung im musikalischen Satz sieben Jahre. Im Gegensatze dazu haben wir heute die musikalische Parforcebildung oder Schnellpresse, und zwar vermittels der Generalbaß- oder Harmonielehre. „Was brauchen wir Kontrapunkt?" sagen die Musiker. An Stelle des horizontalen Miteinanderlaufens der Stimmen tritt die vertikale Accordbildung. Das ist die Krankheit der modernen Komposition. Die jetzigen Komponisten besitzen zwar eine große Allgemeinbildung, jedoch eine geringe Musikbildung.

Der Vortragende gruppierte weiterhin die Klassiker in die ersten Kontrapunktiker, wie z. B. Palestrina, Durand, Lotti usw., und in diejenigen, bei welchen der Kontrapunkt bereits „getrübt" ist: Bach, Gluck, Mozart usw. Seit ungefähr 100 Jahren haben wir das Tombach des Generalbasses (der übrigens selber jedenfalls viel älter ist). So stehen wir heute in einer degenerierten Generation, die — wie z. B. Berlioz und andere — den reinen Satz als überwunden betrachten. Schubert, Chopin, Brahms, Wagner sind lauter Accordkomponisten. Jeder von ihnen hat seinen eigentümlichen Kreis, sein individuell Staunenswertes und seine Art von Reformation, die aber nicht auch für die Musik überhaupt gilt. Der Fortschritt nach dem ewigen Ziele, statt nach dem bloßen Erfolg, ist auf diesen Wegen nicht möglich. Was würden jene zuletzt genannten Komponisten nicht geleistet haben, wenn sie den absoluten Kontrapunkt beherrscht hätten. Ihrem a capella-Gesange weichen sie aus, denn bei diesem gilt es „Farbe bekennen". Vergleichen wir in der Violinliteratur die geschickten und gefälligen Komponisten wie Vieuxtemps und Bériot mit J. S. Bach, so erkennen wir bei diesem erst so recht die Verbindung des [illegible] mit dem reinen Satz (Ch. u. dergl. m.).

Heute tritt der Dirigent vor den Komponisten. Die Kritik lenkt mit ihrem Achten auf den einzelnen Künstler zu einer Individualisierungssucht, statt daß sie fragt, wie nahe jeder Künstler dem ewigen Ziele kommt.

Die Spitzen der uns geläufigen Musik sind Mozart und Haydn. Sie produzierten zwar nichts Unendliches, allein die höheren Sterne erreichten sie doch mehr durch ihre Melodie als durch ihre Stimmführung. Die Kritik soll einen Künstler nicht auf das Beiwerk prüfen, sondern darauf, wie er den für die zwei Grundfaktoren der Musik geltenden Forderungen gerecht wird, und welche Stellung er in seinem historischen Kreis einnimmt. Durch das Festhalten daran gelangen wir dann auch zu einer künstlerischen Volkserziehung.

Noch drei Punkte sind als Anwendung des Gesagten hervorzuheben. 1. Unsere Lehrer des Kontrapunktes fußen im Unterricht auf der Accordlehre und gestatten freie Dissonanzen, die wir im reinen Satz als unzulässig erkannt haben. 2. Der Streit über den Männergesang, welcher bereits zu einer Entgegensetzung: Hegar oder Silcher? geführt hat. Die Preisrichter merken in solchen Fällen nur dunkel, um was es sich handelt. Wir sagen: weder Hegar noch Silcher, sondern reiner Satz! 3. Die Absichten des jetzigen Papstes auf Wiederherstellung der echt kirchlichen Musik sind beachtenswert, werden aber ohne Einhaltung des strengen Stiles nicht durchzuführen sein.

Was wir erstreben müssen, ist folgendes: Erstens die Einführung des absoluten Kontrapunktes an allen Musikhochschulen. Zweitens die gleiche Einführung an allen Lehrerseminaren. Und drittens die Herausgabe von Werken, die in diesem Kontrapunkte geschrieben sind.

* * *

Soweit der Vortrag von *Otto Forbach* in unserem Versuch einer zusammenfassenden Wiedergabe. Der Vortragende trat auch dadurch kampfeslustig auf, daß er sich zu einer Diskussion über das Vorgebrachte bereit erklärte. Es erfolgte denn auch zunächst eine eingehende Erwiderung von Herrn *Wilhelm Wolf*, die gleichsam im Namen der anwesenden — vielleicht ausschließlich anwesenden — Accordianer gegeben wurde. Sie verwies auf die überall „latenten" Harmonien und brachte überhaupt vor, was hier von dieser Seite am nächsten liegt. Namentlich wurden die im Vortrage geringer bewerteten Komponisten verteidigt, eingeschlossen K. M. v. Weber trotz seiner anerkannt geringen Rücksicht auf den Stimmenbau.

Es konnte nun bei dem extrem kontrapunktischen Charakter des Vortrages erwartet werden, daß der Vortragende vor allem gegen die latenten Harmonien protestieren werde, die ja sozusagen die geborenen Feinde des rein intervallmäßigen Denkens und Auffassens wären. Nun blieb jedoch dieser Protest aus, und es scheint uns, als habe sich der sonst so scharf pointierende Kontrapunktiker damit selber aufgegeben. Er billigte kurzweg jene Lehre und verlangte nur, daß sie samt ihren Folgerungen erst nach dem rein intervallmäßigen Kontrapunkt komme; also mit einer Umkehrung der heute üblichen Unterrichtsfolge. In der weiteren Diskussion bestand er besonders energisch auf dem Verbote

der frei eintretenden Dissonanzen. Man dürfe von diesen auch nicht einmal ein Geringes zugestehen, gleichwie es keinen Sinn habe, morden und stehlen zu verbieten und doch wieder ein wenig morden und stehlen zu erlauben. Die echten alten Kontrapunktiker haben sich nichts davon gestattet, und wo sie etwa in die Lage gekommen wären, es so zu machen wie wir, dort sei ihr Kunstgriff der gewesen, den dissonanten Ton mittels eines Vorschlages zu erreichen. (Der Vortragende gab da nicht völlige Klarheit. Ein »freies« Einsetzen ist doch nur das Gegenteil einer Vorbereitung, d. h. des Herüberbindens des fraglichen Tones aus dem vorhergehenden Zusammenklang, umschließt also die zwei Fälle des stufenweisen wie des sprungweisen Eintretens. Mit einem Vorschlag erreichen wir aber nur einen Ersatz der Sprungbewegung durch die Stufenbewegung, nicht einen Ersatz der freien Einführung durch das Herüberbinden; und das Morden usw. soll ja auch nicht im kleinsten gestattet sein! Oder wird unter freiem Einsatz nur der sprungweise, unter Vorbereitung sowohl der der Primen wie auch der Sekundenschritte verstanden?)

Zur Illustrierung der beiden gegnerischen Standpunkte schlug der Vortragende vor, auf zwei bereit gehaltenen Tafeln den Anfang irgend einer bekannten Melodie um die Wette vierstimmig zu setzen: auf der einen Seite von einem Accordiker nach üblicher Weise, auf der andern von ihm selbst nach alter kontrapunktischer Weise. Der Wettstreit wurde angenommen und der Anfang des »Ich hatt' einen Kameraden« dort und hier um die Wette gesetzt. Die accordische Lösung war die übliche mit den Elementarmitteln der Harmonielehre; die andere, vom Vortragenden selbst, war (unserer Erinnerung nach) eine imitierende Kontrapunktierung mit successivem Stimmeneinsatz. Letzteres wurde als ein Mißverständnis mit Protest aufgenommen, indem ja der Partner ebenfalls zu einem Fugato würde bereit gewesen sein. Ein solcher Wettstreit bedarf einer besseren Verständigung und ruhigeren Epikrise; es blieb diesmal wohl nur der Eindruck zurück, daß es möglich ist, auf diese Weise ohne »freie« Dissonanzen zu schreiben, und daß dabei ein Gefüge zu stande kommt, das uns accordisch Hörenden fremdartig erscheint.

Dies führt uns denn auch zu dem Versuch, ein abschließendes Urteil über das Vorgeführte zu geben. Stellen wir uns auf den Standpunkt des ewigen, nur bei Gott vollendeten Zieles, so müssen wir doch damit rechnen, daß dieses wohl noch nicht gänzlich geoffenbart ist, sondern erst in allmählicher zeitlicher Folge vor uns entfaltet wird. Der liebe Gott hat ja leider noch kein Lehrbuch des Kontrapunktes geschrieben. Sollen wir nun das ewige Ziel nur im 16. und 17. Jahrhundert suchen? Streng konservative Musikfreunde mögen mit J. S. Bach, der uns ja tatsächlich noch immer neu zu lernen gibt, die Musik für abgeschlossen (?) halten; allein diesmal scheint sie sogar schon mit Lotti († 1740) oder sonst einem Ähnlichen abgeschlossen zu sein. Wer darf das 16. Jahrhundert zum Muster des 19. machen? Sind denn die großen Künstler von Bach oder sagen wir von Mozart oder gar nur von den Romantikern an inkompetenter als wir Betrachtenden? Selbst in der katholischen Kirche läßt sich das Mittelalter nicht mehr völlig zurückholen, und wir wünschen der Wiener Kirchenmusik-Deputation der hochwürdigen Herren H. Swoboda usw., die nach Rom reisen, um von dem schlecht unterrichteten an den besser zu unterrichtenden Papst zu appellieren, alles Glück.

Die moderne Musik mag immerhin kontrapunktisch verloren haben; allein sie hat, selbst wenn wir von Melodik und Harmonik und speziell auch von ihren chromatischen Erweiterungen absehen, an poetischem Ausdruck (seit Einführung der Oper und seit Emanzipation des Liedes), an figurativem Spiel (seit den Fortschritten im Instrumentenbau), an Rhythmik (besonders durch die Stilisierungen der Tänze), an Formenkunst (zumal durch Beethoven), an Instrumentation (seit den Romantikern), und schließlich immer wieder an Ausdrucksmitteln soviel gewonnen, daß wir fragen müssen, ob dies alles im »strengen Stil« hätte erreicht werden können. Andrerseits aber müssen wir zu Gunsten unseres streitbaren Theoretikers fragen, ob dies alles, nachdem es einmal erreicht ist, nicht auch noch um eine Wiederaufnahme jenes Stiles bereichert werden kann. In der Kunstform der Fuge ist nach Kennerurteil noch viel zu erreichen. Allerdings darf sie nicht der berühmten Definition entsprechen, daß sie diejenige Komposition sei, bei welcher eine Stimme die andere in die Flucht schlägt und das Ganze den Hörer. Und sie wird dieser Gefahr ausweichen, wenn sie in erster Linie auf ein lebenswarmes, plastisches, markiertes, fruchtbares, aber eindeutiges Thema hält. Das Übrige folgt dann leichter.

Das »Melos« ist und bleibt der springende Punkt musikalischen Gestaltens (auch wenn es nicht »Melodie« in dem engeren Sinne der tonmetrisch geschlossenen Tonfolge ist). Damit kommen wir zu unseren zwei letzten Urteilen über das angeschlagene Problem. Erstens darf die spezifisch musikalische Bedeutung R. Wagners für die Fortbewegung der Tonkunst nicht übersehen werden. *[illegible]* behandelt ihn schlechtweg als Accordiker. Wenn eine Stelle aus moderner Musik dem Accordiker verdeckte Schwierigkeiten bereiten kann, so ist es die Stelle gegen Ende des großen Duettes zwischen dem Holländer und Senta, an dem die beiden Stimmen skalenförmig in Gegenbewegung aufeinander zuschreiten. Im übrigen ist Wagner allerdings Accordiker, aber insofern Poly-

phoniker, als bei ihm jede, auch instrumentale Stimme eine möglichst selbständige Bewegung und Bedeutung, namentlich im Dienste der Leitmotive, hat. Er bringt nicht bloße Füllungen, wenigstens nicht an den entscheidenderen Stellen. Sodann schreibt Wagner, im Gegensatz auch zu modernsten Modernen, gut gesanglich. Seine Behandlung der Dissonanzen sollte auf diese Fragen hin untersucht werden und würde dann wahrscheinlich ein Vermögen der stufenweisen Bewegung (als des Mittleren zwischen Sprung und Bindung) zeigen. Endlich hält Wagner, auch wenn's ihm nicht immer so gelingt, wie er's meint, viel auf plastische Themen; und wie sehr diese einem polyphonen Satze zugute kommen, wissen wir ja. Der beste polyphone Satzkünstler bedarf dieser Plastik, um nicht leeres Stroh zu dreschen, und der beste polyphone Hörer bedarf ihrer, um sich nicht mutlos im Verfolgen der zusammenklingenden Stimmen zu ermüden.

Wir sind heute aber keine guten Polyphoniehörer, und hier setzt das zweite und letzte ein, was wir über die Sache zu sagen haben. Mit Recht hat der Vortragende nach Volkserziehung gerufen und dabei die seichte Operettenmusik als ein trauriges Verderbnis des Geschmackes erwähnt. Es fehlt tatsächlich in weiteren Kreisen die musikalische Hörfähigkeit, die früher verbreiteter gewesen zu sein scheint. An jene naturalistische Kontrapunktik der Dorfkinder mag angeknüpft werden; leicht ist es freilich nicht, da der Bau einer diatonisch ausgefüllten Oktave mit ihrem teuflischen Dreischritt von 4 zu 7 (oder von 6 zu 9 in echt Moll usw.) immer wieder die Schwierigkeiten erzeugt, an denen sich jahrhundertelang die Theorie und die Praxis abgearbeitet haben. Kurz, wir brauchen eine genügende Vertretung der Musik in der allgemeinen Schul- und Volksbildung.

Für die Fachbildung des Berufsmusikers und des Liebhabermusikers gibt uns *O. Fiebach* auch dann zu denken, wenn wir uns nach wie vor als Accordiker von dem intervallierenden Kontrapunktiker scheiden. Harmonielehre ohne Kontrapunktlehre erkennen wir als einen Schaden, die »Schnellpresse« (oder ist es nicht vielmehr eine Langpresse?) als einen Rückschritt, die langwierige Arbeit mit abstrakten, insbesondere melodielosen Exempeln als eine Kostspieligkeit. Bekommen wir den bloß aufs Singen oder Instrumentspielen ausgehenden Schüler nicht zu einem vollen Theoriekursus heran, so fragt es sich, ob wir ihm nicht lieber das eigene Übungenmachen gänzlich ersparen und ihn lediglich lehrend mit all den, nicht einmal gar zu zahlreichen Kenntnissen versehen, die zum Verständnis alter und neuer Musik, speziell zur »Analyse«, nötig sind. Das ist eine um Harmoniekenntnis, Kontrapunktkenntnis, Formenkenntnis usw. bereicherte Musikgrundlehre. Lassen wir ihn dann in Harmonielehre praktisch arbeiten, so wird es gut sein, ihn stets an eine soweit möglich gut melodische Vorlage zu halten und alles zu tun, daß die von ihm zu setzenden Stimmen, so sehr es nur geht, über das qualitätslose Hin und Her hinauskommen, mit einem besonderen Streben nach stufenweiser, nicht nur durch besonders melodische Sopran- und fundamentierende Baßsprünge unterbrochener Stimmführung.

Bei der Nachsetzung des Kontrapunktes nach der Harmonielehre und bei dem sonstigen modernen Behandeln jenes wird es ja wohl bleiben. Allein es scheint uns dringend ratsam, im Verlaufe der (wenn nicht oberflächlich angefertigt) etwas lang währenden Harmonielehre einen gleichzeitigen Kursus im Kontrapunkte zu beginnen, da aber vielleicht teils im neuen Zweistimmigen, der sich ja in der Tat ohne die letzten Spezialitäten der Harmonielehre anfangen läßt, teils im alten Zweistimmigen, mit Zuziehung der Melodiebildungslehre – also etwa nach Bussler's »Der strenge Satz«.

Herr Direktor *R. Knetsch* vom Riemann-Konservatorium in Stettin hatte die Güte, mir mitzuteilen, daß in seiner Anstalt im Harmonieunterrichte der von mir angedeutete Weg bereits eingeschlagen ist. Die Harmonieübungen werden geradezu mit dem einstimmigen Satz (also mit Melodiebildung) begonnen und mit einem allmählichen, verschiedentlichen Hinzutreten noch einer zweiten, dritten Stimme, deren jede möglichst selbständig gehalten sein soll, fortgeführt. Dann kommen noch Forderungen wie die Unterscheidung der wichtigeren und unwichtigeren Bestandteile jedes Accordes und die Fernhaltung falscher Parallelen durch die Regel, niemals von dem einen Bestandteil eines Accordes zum analogen des nächsten weiterzuschreiten, was besonders zu einer guten Baßführung beitrage (also nie von Prime zu Prime, nie von Terz zu Terz, nie von Quinte zu Quinte). Allerdings beruht dort der Unterricht auf der Klanglehre des Meisters. Vergl. »Organisation des Unterrichtes im Riemann-Konservatorium zu Stettin« (1903) S. 15 ff. (S. 47—54 über Kontrapunkt usw.; dieser erscheint nun erst recht als eine bloße Anwendung der Harmonielehre, falls diese nach dem obigen nicht schon als jener gelten kann.)

Unbedingt nötig aber scheint uns die didaktische Wendung der Angelegenheit überhaupt zu sein. Der große Künstler geht neue Wege ohne uns. Und wenn wir einen modernen Komponisten, speziell einen Musikdramatiker, interpellieren: »Accord oder Kontrapunkt?«, so wird er voraussichtlich antworten: »Das interessiert mich nicht; ich will in Tonmotiven sagen, was ich zu sagen habe, und nehme dazu alle Hilfsmittel, die mir die gegenwärtige Musik zur Verfügung stellt.« Uns bleibt das Gros der lernenden Jugend. Um mit ihm gut zurechtzukommen, dazu brauchen wir auch

eine Besinnung über unser Unterrichtswerk. Wir müssen in der Musikpädagogik praktisch und theoretisch fortschreiten. Schon die auffällige Verringerung der Lehrzeit in den Künsten von der Vergangenheit zur Gegenwart verlangt einmal eine energische Untersuchung und Kritik. Sodann empfiehlt sich eine reichliche Sammlung von Auskünften der Theorielehrer über ihre Lehrweisen und Lehr-Erfolge, insonderheit von Beobachtungen eines Schädigens oder eines Förderns des melodischen Fühlens und überhaupt des musikalischen Sinnes durch diese oder durch jene Lehrweise, mit besonderer Rücksicht auf die Anfänge, da ja alles Weitere dann eher in gleichförmigen Geleisen weitergeht. Die Abfassung oder wenigstens vorläufige Skizzierung eines **kombinierten Lehrbuches der Harmonie und des Kontrapunktes** wird entschieden förderlich sein.

Über allen Dringlichkeiten aber scheint uns die einer endlichen Erforschung und Darstellung der Geschichte des Musikunterrichtes speziell des »Theorie«unterrichtes, zu stehen. Haben wir sie, mindestens von der Höhenzeit des Kontrapunktes an, klar und eingehend vor Augen, so läßt sich dann leichter weiterverhandeln und die historische Erfahrung — mit allem kritischen Vorbehalt — als Lehrmeisterin des eigenen Vorgehens benützen. Ist man einmal auf ein solches Arbeitsgebiet aufmerksam geworden, so strömt bald mehr zusammen, als man anfänglich ahnt, Äußerungen von Klassikern über Theorielehre werden wohl zahlreich auftauchen, und man wird sich tadeln, daß man nicht früher damit angefangen hat.

Berichtigung. S. 93 rechts Zeile 2 soll es heißen »Lehrbuch« statt Jahrbuch.

Lose Blätter.

Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft

Jahrgang V. Heft 1.

Von Pfarrer Hertel.

Dies Heft enthält ein Vorwort von Geh. Kirchenrat D. *Rietschel* und den Gottesdienst, den er für das zweite Bachfest am 2. Oktober v. J. gestaltet hat, mit dem dazu bereits in der besonders ausgegebenen Festschrift befindlichen Führer durch diesen Gottesdienst. Ein Widerspruch ist's doch, wenn dieser Führer sagt: Er (der Gottesdienst) will selbstverständlich nicht nur um des historischen Interesses willen die frühere Form des Gottesdienstes zur Darstellung bringen, sondern will ein wirklicher Gottesdienst in der reicheren Ausgestaltung früherer Zeit für die Gemeinde sein — und dagegen das Vorwort: Es hat in der vorliegenden Form zunächst eine historische Bedeutung und zeigt einen einzelnen Gottesdienst aus der Zeit Bachs. Der Widerspruch ist aber nur insoweit vorhanden, als beide Sätze die geschichtliche Bedeutung dieses Gottesdienstes nach verschiedenen Seiten beurteilen: der erste tritt der Meinung entgegen, als solle nur ein längst verblaßtes Bild für diese Gelegenheit einmal wieder aufgefrischt werden; der andere will dem Drange vorbeugen, dies Bild ohne jede Sichtung allgemeingültig zu machen. Der Zweck des Gottesdienstes war, wie auch Führer und Vorwort betonen, die Frage klären zu helfen, wie weit Bach für unsern Gottesdienst wieder nutzbar gemacht werden kann. Der Vortrag *Mühlfelds* über Die Musik im Gottesdienst wird durch das neueste Heft der Bachgesellschaft aufs beste ergänzt, die drei, die miteinander wirken sollen, Liturg, Chor und Gemeinde, haben in dieser Ordnung ihren richtigen Platz und ihre Wechselbeziehung, wie es in einem Gottesdienste recht und gut ist; auch der Prediger und die Orgel sind in das Ganze eingegliedert. Das einzige, was nach heutigem Maßstab aus der vorliegenden Ordnung auszuscheiden ist, da wir ein so ausgedehntes Tonwerk nicht zulassen können, ist die Kantate, der kunstvolle Mittelteil des Ganzen. Dieser Abstrich, wenn auch mit Verlust einer herrlichen Tondichtung, ist nur ein Gewinn für die Sache, besonders wegen des Zusammenhangs von No. 10 (Credo) und No. 11 (Wir glauben all), der durch den 1. Teil der Kantate durchbrochen wird. Die Einleitung (wir nannten sie vorhin Führer) verweist auf das im ersten Teil des Programms Gesagte, das soll heißen: auf die Erläuterung von Dr. *Heuß* in der Festschrift. Diese wird den Freunden des Unternehmens, Bach für unsere kirchliche Übung wieder fruchtbar zu machen, bestens empfohlen.

Die Musik im Gottesdienst.

Von Pfarrer Hertel.

Herr Kirchenmusikdirektor *Mühlfeld* in Salzungen hat mit diesem Vortrag, der in sehr schönem Druck bei F. Gadow & Sohn, Hildburghausen (25 Pf.) erschienen ist, seinen Hörern auf verschiedenen Pfarrversammlungen eine gute Unterweisung über diesen wichtigen Gegenstand geboten. Die vorliegende Anzeige möchte einige Hauptfragen beleuchten und den Weg zu einem einheitlichen Verfahren anbahnen. Das Mittel des Verfassers, um die Kirchenliederweisen gemeindemäßig, singbar zu gestalten, läßt wohl dem Belieben des einzelnen noch zu viel Spielraum. In den alten Büchern sind keine Halte (Fermaten) angebracht, und das ist sicher die einfachste Schreibweise, der willkürliche Halt am Schluß des Abschnittes muß wegfallen. Glatt und geschmeidig läuft dann die fromme Weise dahin, wie sie dem Tondichter entsprungen ist. Ein Führer auf diesem Weg ist Ardings vierstimmiges Choralbuch, das in den ursprünglichen (nicht ausgeglichenen) Weisen keinen Taktstrich kennt und nur einige Male versehen hat, den richtigen Fortschritt der Längen und Kürzen durch eine Pause oder durch Verlängerung oder Verkürzung einer Note anzudeuten. Lobt Gott, ihr Christen alle gleich z. B. ist richtig so aufgezeichnet

dagegen müßte Wir Christenleut statt am Schluß der 3. Zeile (geboten) haben, die erste Note der 2., 4. und 5. Zeile müßte statt ein sein. Die Halbe auf der Anfangssilbe ist wie

Anfang [illegible] VII [illegible] nur ein Mittel, den Takt zu ergänzen und die Fermaten vom ersten Komplex anzuordnen [illegible] [illegible] Chr[illegible] [illegible] ist [illegible] [illegible] Man [illegible] [illegible] [illegible] auf dem Papier gestanden hat [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Takt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Bewegung der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Zeit und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

Stimmenführung und die hohen und breiten Ereignisse jener Kunstepoche, in welcher man Melodien erfand, ohne an ihre Begleitung bzw. Harmonisierung durch [illegible] zu denken, [illegible] [illegible] Art [illegible] Kunstwerk [illegible] [illegible] [illegible] für die Kirche [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aber die Kunst darf nicht aus dem [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Vortrage. Man vergleiche noch die Vorschriften, die sich finden bei H. [illegible] Der Vortrag des liturgischen Gesanges. Leipzig, Kistner [illegible]

Zum Bericht von No. 6 der „Blätter“ über

V. Rheinisch-westfälischen Organistentag in Bielefeld

erhalten wir von unterrichteter Seite folgende Zuschrift:

„Durch den sehr interessanten und erschöpfenden Bericht über den V. Organistentag in Bielefeld [illegible] [illegible] [illegible]

Monatliche Rundschau.

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

Bielefeld. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Erfurt. [illegible]

Leipzig. [illegible]

Wildenbruchschen „Hexenliedes" mit begleitender Musik von Max Schillings [illegible] unter Direktion des Komponisten, ferner der beiden [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Schließlich wollen wir noch erwähnt haben, daß am Bußtage [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in der Thomaskirche [illegible] [illegible]

[illegible] Tottmann.

Zürich. Nach wenigen Tagen der Ruhe, welche das Weihnachtsfest [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Schubert mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

von den zum Vortrag gebrachten Stücke von Beethoven, Mozart, Schumann, Chopin [illegible] und Rubinstein [illegible]

[illegible]

Manuel Garcia, der berühmte Gesanglehrer und Erfinder des Kehlkopfspiegels, ist am [illegible] März d. J. [illegible] Jahre alt geworden; [illegible] lebt in London.

[illegible]

Briefkasten

[illegible]

Berichtigung

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 8. Ausgegeben am 1. Mai 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 4 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Heinrich Zöllner.

Von Eugen Segnitz.

Anselm Feuerbach bezeichnet einmal in seinem »Vermächtnis« das Talent als den Drang, herauszuschaffen, was im Menschen an geistigen und künstlerischen Gaben geborgen liegt. Das angeborene Talent wird sich nie durch äußere Verhältnisse verkümmern oder gar gänzlich ersticken lassen. Und immer wird die Natur einen wahrhaft talentierten Menschen schließlich doch in die Laufbahn hineindrängen, auf welche ihn seine Gaben hinweisen.



Ein schlagendes Beispiel hierfür ist *Heinrich Zöllner*. Er war für die juristische Karriere bestimmt, aber innere Neigungen zogen ihn zur Musik hin und ließen ihn statt Corpus iuris und Pandekten lieber die Lehrbücher der Harmonie, des Kontrapunkts und der Instrumentation studieren. Und es war wohlgetan. War doch Zöllner in rein musikalischer Atmosphäre aufgewachsen, erhielt er doch von frühster Jugend an durch seinen Vater Carl Friedrich Zöllner, dem ja der Männerchorgesang seine hohe Stellung im deutschen Kunstleben verdankte, die ersten Anregungen und gewissermaßen ganz von selbst die Direktive seines zukünftigen Lebensganges. Am 4. Juli 1854 als Leipziger Kind geboren, besuchte Heinrich Zöllner das Gymnasium zu Bautzen und kehrte nach seiner Vaterstadt zurück, um sich an der Universität als Student der Rechte immatrikulieren zu lassen. Er trat in den Universitätgesangverein zu St. Pauli ein, leitete unter Dr. Hermann Langer einige Semester lang als Vizedirektor die Vereinsübungen und studierte unter Reinecke, Jadassohn, Richter und Wenzel Musik. Es war alsbald für ihn ausgemachte Sache, Berufsmusiker zu werden. Anderthalb Jahre nach Abgang von Universität und Konservatorium (im Oktober 1878) ging Zöllner als Universitäts-

musikdirektor nach Dorpat, woselbst damals noch alles unter dem Zeichen des Deutschtums stand.

Zöllner leitete in Dorpat den Akademischen Gesangverein sowie einen gemischten Chor und trat auf das Energischste für die Interessen der deutschen Kunst ein. Er führte sich mit einer Kantate in seinen neuen Wirkungskreis ein — es war eine treffliche Aufführung des Händelschen „Messias“, die im größten Gotteshause der Stadt, in der Johanniskirche stattfand. Zur vierhundertjährigen Feier von Luthers Geburtstage hatte Zöllner ein Oratorium „Luther“ komponiert, das am 31. Oktober [illegible] in drei Städten, Dorpat, Reval und Petersburg, zu gleichzeitiger Aufführung gelangte. Bis zum Sommer [illegible] weilte Zöllner in Dorpat, wo er sich vor allem auch die Pflege des a cappella-Gesangs angelegen sein ließ und sowohl die Kunst älterer italienischer wie auch deutscher Meister pflegte. Von neueren Tonsetzern wurden insbesondere R. Schumann und J. Brahms bevorzugt. Zudem hatte Zöllner auch die Leitung der Dorpater „Musikalischen Gesellschaft“ übernommen. Es gab in Dorpat kein großes vollbesetztes Orchester, weshalb die fehlenden Instrumente den Händen mehr oder weniger kunstgeübter Dilettanten anvertraut wurden. Zur Ausführung solcher Aufgaben erklärten sich denn auch die Vorstände der Gesellschaft, meist Universitätsprofessoren und Doktoren, bereit, und so trat hier der gewiß seltene Fall ein, daß u. a. die Schlaginstrumente, nämlich große Trommel, Becken und Triangel, in Zöllners Orchester durch drei Excellenzen besetzt waren.

Dorpat lag ziemlich abseits des eigentlichen großen Kunstlebens und seine musikalischen Verhältnisse und künstlerischen Interessen mußten, so erfreulich sie an sich auch waren, doch immerhin auf einen kleinen Kreis beschränkt bleiben. So kam es, daß unser in die Weite hinausstrebende Künstler im Sommer [illegible] um seine Entlassung einkam. Hauptsächlich wurde dieser Schritt durch einen Besuch bei Franz Liszt in Weimar veranlaßt. Liszt bekundete für Zöllners, damals im Entstehen begriffenes Musikdrama „Faust“ das lebhafteste Interesse. Zöllner folgte gern der Aufforderung, das Dirigentenamt des berühmten Kölner Männergesangvereins zu übernehmen, und trat auch in das Lehrerkollegium des Konservatoriums ein. Als drittes Amt wurde ihm noch die Leitung des [illegible] unter Ferdinand Hiller stehenden Städtischen Gesangvereins übertragen. Schließlich widmete Zöllner auch noch dem Richard Wagner-Verein seine Kräfte, der sich unter ihm aufs beste entwickelte. Auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Köln war Zöllner einer der Festdirigenten und errang hier mit seinem Männergesangverein mittels Wiedergabe je eines Chors von Cornelius, Rheinberger und Schumann einen großen, um so schwerer wiegenden Erfolg, als ihm nämlich eine der größten Autoritäten auf dem Gebiete des a cappella-Gesangs, Professor Franz Wüllner mit seiner kunstgeübten Schar gegenüber stand. Auch brachte Zöllner anläßlich großer patriotischer Feste und Feiern, z. B. des [illegible] Geburtstags Kaiser Wilhelms I. und dessen und Kaiser Friedrichs Totenfeier, zum ersten Male die Vereinigung sämtlicher Männergesangvereine der Stadt Köln.

Einen Glanzpunkt in der damaligen Zeit Zöllnerscher Wirksamkeit bildete die berühmte Reise des Kölner Männergesangvereins nach Italien ([illegible]). In Mailand, Turin, Genua, Venedig, Bologna, Florenz, Neapel und Rom fanden Konzerte statt. In letztgenannter Stadt brachte man es sogar auf fünf musikalische Veranstaltungen, von denen zwei öffentlicher, die anderen privaten Charakters waren. So erntete auf allen sieben Hügeln Roms musizierte damals der genannte Verein unter Meister Zöllners Leitung. Er spendete seine Sangesgaben in der seit Palestrinas Zeiten hier bestehenden Musikalischen Akademie, in dem der Deutschen Botschaft gehörigen Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol und im königlichen Palaste auf dem Quirinal. Diese Sängerfahrt brachte Zöllner auch die persönliche Bekanntschaft mehrerer bedeutender Komponisten, unter ihnen Verdi, Sgambati und Boito. Infolge der großen Erfolge des, die deutsche Sangeskunst repräsentierenden Vereins wurde Zöllner nach der Heimkehr vom Kaiser von Deutschland durch das Prädikat Königlicher Musikdirektor und vom König von Italien durch die Ernennung zum Ritter der italienischen Krone ausgezeichnet.

Im Jahre [illegible] erhielt Zöllner einen Ruf nach Amerika. Er übernahm die Leitung des deutschen und zugleich größten Chorvereins innerhalb der Vereinigten Staaten, des „Liederkranzes“ in New York. Zöllner tat diesen Schritt, um auch einmal ein paar Jahre in dem vielbelobten Dollarlande zu verbringen; aber aus den paar Jahren wurden deren acht. Der „Liederkranz“ besteht aus einem Männerchor und aus einem gemischten Chor; seine Konzerte finden stets unter Mitwirkung der besten Orchester New Yorks statt. Auch hier fand Zöllner einen ebenso künstlerisch bedeutenden wie umfangreichen Wirkungskreis und schöne Gelegenheit, mancher interessanten musikalischen Neuheit Eingang in das Land der Yankees zu verschaffen, und zwar um so mehr, als ihm sehr bald die Leitung von Musikfesten großen Stils übertragen wurde. So dirigierte er teilweise die Nordamerikanischen Sängerfeste zu Cleveland und New York, dasjenige aber in Pittsburg [illegible] als Hauptfestdirigent. Wie seinerzeit mit dem Kölner Männergesangverein, so unternahm Zöllner auch jetzt mit dem New Yorker „Liederkranz“ eine große Konzertreise, die ihn im Weltausstellungsjahre [illegible] nach Cincinnati,

St. Louis, Chikago, Milwaukee, Cleveland und Buffalo führte und reiche Ehren einbrachte.

Als Professor Hermann Kretzschmar in Leipzig im Sommer 1897 durch Krankheit verhindert war, das 75. Stiftungsfest des von ihm geleiteten Universitätssängervereins zu St. Pauli zu dirigieren, ging diese Korporation Zöllner, ihren »alten Herrn«, um Übernahme der Leitung der geplanten zwei Festkonzerte, an. Zöllner verließ Amerika, dirigierte und wurde ein Jahr darauf, nach Kretzschmars definitiv erfolgtem Rücktritt als Musikdirektor an die Universität Leipzig berufen, womit er auch die Leitung des »Paulus« und das Organistenamt an der Universitätskirche St. Pauli übernahm. Seit Jahresfrist versieht der Vielbeschäftigte auch noch das Amt des musikalischen Redakteurs am Leipziger Tageblatt.

Heinrich Zöllner ist auf dem Felde der Komposition sehr tätig gewesen. Zunächst veröffentlichte er Männerchorlieder, darauf größere Werke für Chor, Soli und Orchester, wie Columbus, Hunnenschlacht und Bonifazius. Auf rein instrumentalem Gebiete seien erwähnt eine Sinfonie und mehrere sinfonische Dichtungen, Sommerfahrt und Waldidyll (nach Turgenjew). Immerhin muß aber betont werden, daß Zöllners Hauptbedeutung sich in seinem dramatischen Schaffen kund tut. Er schuf die Opern »Frithjof«, »Faust«, »Der Überfall«, »Bei Sedan«, »Das hölzerne Schwert« und »Die versunkene Glocke«. In Überarbeitung sind anlängst noch zwei komische Opern kleineren Umfangs, »Der Schützenkönig« und »Die kleinen Chinesinnen« erschienen. Der Dramatiker Zöllner offenbart sich mir am deutlichsten und charakteristischsten in der »Versunkenen Glocke«. Er fand hier in diesem Gefühlsdrama mit seinen feinen Veränderungen und seelischen Unterströmungen die ihm und seinem Empfinden adäquate Verschmelzung von Realismus und Romantik, und die Hauptmannschen Phantasiegeschöpfe und Traumbilder bildeten für ihn in all ihren Eigentümlichkeiten eine Summe poetischer Anregungen. Mit feinem Verständnisse benutzte er alle Stimmungsmittel und gab auch im Rautendelein ein leibhaftiges musikalisches Porträt. Die lyrischen Partien, die sich um dies blonde Erzlein gruppieren, sind unfraglich die hervorragendsten und schönsten Partien des ganzen Werkes. Als starke Gegensätze nach realistischer Seite hin verhalten sich die Scenen und Charaktere des Waldschratts und Nickelmanns. Hier fand Zöllners Befähigung für scharfe Zeichnung und Betonung des Derbkomischen eine reiche Ausbeute. Zum Schluß bleibe nicht unerwähnt, daß unser Künstler ein ausgezeichneter Instrumentator ist, dessen Palette alle nur erdenklichen Orchesterfarben aufweist und daß er als Dirigent zu den besten und bedeutendsten unserer Zeit gehört.

Schiller in seinen Beziehungen zur Musik.

Von **Max Puttmann**, Erfurt.

»Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unseren Herzen.«

In diesen Tagen, in denen in allen Ländern, soweit die deutsche Zunge klingt, das Andenken an den Lieblingsdichter des deutschen Volkes festlich begangen wird, dürfte es nicht unangebracht erscheinen, die Stellung, die Schiller der Tonkunst, deren klassische Epoche mit der Lebenszeit des Dichters zusammenfällt, gegenüber einnahm, an dieser Stelle etwas eingehender zu beleuchten.

Wie von Goethe, so ist auch von Schiller behauptet worden, daß er der Musik ganz fern gestanden habe und unmusikalisch gewesen sei. Gewiß, eine musikalische Ausbildung hatte Schiller ebensowenig wie Goethe genossen, und er war daher genötigt, sich der Musik gegenüber nur rein rezeptiv zu verhalten. Er schätzte aber trotzdem die musikalische Kunst sehr hoch, und sein hoch entwickeltes ästhetisches Gefühl ließ ihn auch in musikalischen Dingen stets das Richtige treffen. Wenn er daher in seiner Bescheidenheit an Herder schreibt, daß er ein vollkommener Laie im Musikfache sei, und später Goethe gegenüber äußert: »Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheit der Musik so wenig Kompetenz und Einsicht, daß ich Ihnen mit bestem Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde«, so ist aus diesen Äußerungen nur die Tatsache zu entnehmen, daß er zwar ohne fachmännische Kenntnisse, keineswegs aber ohne ein sicheres musikalisches Urteil und ohne musikalisches Empfinden war. Hierfür sprechen u. a. auch seine Urteile über Kompositionen, die er ohne Reserve seinen Freunden, besonders Körner und Goethe gegenüber abgab. Einen tiefen Eindruck machte Glucks »Iphigenie« auf ihn, und voller Begeisterung schreibt er: »Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt, als diese; es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in hoher süßer Wehmut auflöst.« Und schon nach einer Probe der »Iphigenie«, die er in Vertretung Goethes geleitet hatte, schreibt er an diesen: »Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt hat.« Einen weniger günstigen Eindruck machte die Musik Haydns auf ihn. Über die »Schöpfung« äußert er

sich in geradezu vernichtender Weise: »Am Neujahrsabend wurde die ›Schöpfung‹ von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloser Mischmasch ist.« Dieses zunächst befremdende Urteil findet seine Erklärung in der Stellung, die Schiller gegenüber der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen einnahm.

Das in der Literatur aller Völker einzig dastehende Dichterpaar Goethe und Schiller, hat nicht nur eine neue Blütezeit unserer Literatur herbeigeführt, sondern auch für das Verständnis der Kunst im allgemeinen ganz neue Ausblicke eröffnet. Bis in das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts hinein galt die Kunst mehr oder weniger nur als eine angenehme Zerstreuung unter den oberen Zehntausend und man war weit entfernt, ihr einen besonderen Einfluß auf die Erziehung der Menschheit zuzugestehen. Da erschienen »Die Künstler«, jenes erhabene Gedicht Schillers, in welchem dieser der Welt ein neues Evangelium der Kunst predigt und uns begeistert zuruft: »Die Kunst, o Mensch, hast du allein!« Die Kunstanschauungen, die Schiller in seinen »Künstlern« offenbart, sind ihm Zeit seines Lebens die leitenden geblieben; ihnen begegnen wir in seinen Briefen über die Erziehung des Menschengeschlechts und allen anderen ästhetischen Abhandlungen sowie in seinen Dichtungen. Hatte er auf Kant fußend, schon vorher gefordert, daß sich mit der Wahrheit stets das sittlich Gute zu vereinen habe, so spricht er es hier aus, daß sich in einem echten Kunstwerk zu beiden auch die Schönheit gesellen müsse. Ja, die letztere ist es, die, ehe noch ein Solon das Gesetz geschrieben, uns die Tugend lieben und das Laster fliehen ließ, und die von dem durch die Kunst erzogenen Menschengeschlechte tief empfunden uns einst als Wahrheit entgegen gehen wird. Nachdem uns Schiller dargestellt hat, welche hohe Bedeutung der Schönheit in der Kunst beizumessen ist, und weiter geschildert hat, daß nur durch die Kunst die Menschheit zu ihrer höchsten Vollendung gelangen kann, wendet er sich an die Künstler als die Erzieher des Menschengeschlechts, und ruft ihnen zu:

»Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Der freisten Mutter freie Söhne,
Schwingt euch mit festem Angesichte
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne!
Um andre Kronen buhle nicht!«

Die in den »Künstlern« zum Ausdruck gebrachten Anschauungen und Ideen lassen sich sowohl auf die Kunst im allgemeinen, als auch auf jede einzelne der Künste anwenden, und wie von einem Werke der Dichtkunst, so verlangte Schiller auch von einem solchen der bildenden Kunst und der Musik, daß in ihm das Gute, Wahre und Schöne eng miteinander verbunden seien. Denn das sittlich Gute, das Edle — heißt es in dem Gedicht »An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte« — das aus eigner Fülle sich entfalten muß,

»Nur aus der Wahrheit wird es sich entfalten
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.«

Es finden sich aber auch in den Werken und in den Briefen des Dichters zahlreiche Äußerungen speziell über die Tonkunst, die beweisen, daß er der letzteren nichts weniger als fremd gegenüber gestanden hat, ganz zu geschweigen der zahlreichen Gedichte, in denen er den geheimnisvollen Zauber der Tonkunst empfindend, dieser in schöner Weise gehuldigt hat.

Die ersten Kunsteindrücke empfing Schiller in Ludwigsburg, wohin sein Vater im Jahre 1768 übergesiedelt war. Er besuchte hier des öfteren die von Herzog Karl Eugen mit bedeutenden Mitteln unterhaltene Oper, wodurch zuerst sein dichterisches Talent rege wurde, das zu betätigen sich auch alsbald Gelegenheit fand. Denn in der Karlsschule, in die Schiller 1773 eintrat, befand sich auch ein Theater, auf dem von den Schülern der Anstalt und den Schülerinnen der unter Franziska von Hohenheims Patronat stehenden École des demoiselles Aufführungen veranstaltet wurden, zu denen Schiller nicht nur als Schauspieler, sondern sogar auch als Dichter herangezogen wurde. Schillers Interesse für die Tonkunst aber erwachte, als er mit Johann Rudolf Zumsteeg in ein inniges Freundschaftsverhältnis trat, der als der Sohn eines ehemaligen Kammerdieners am Stuttgarter Hofe ebenfalls seine Ausbildung auf der Karlsschule erhielt. Auch des wackeren Johann Andreas Streicher sei hier in Ehren gedacht, der bekanntlich Schiller dazu verhalf, sich aus dem Druck und Zwang der Stuttgarter Verhältnisse durch die Flucht nach Mannheim zu befreien. Durch Schillers Einfluß segensreich in seinem ganzen Tun und Streben gefördert, hatte Zumsteeg bereits viele kleinere Gedichte seines Freundes vertont, als dieser es unternahm, den Text zu einer lyrischen Operette zu dichten. Diese Operndichtung, welche zu komponieren Zumsteeg sich nicht entschließen konnte, erschien im Jahre 1782 unter dem Titel »Semele, eine lyrische Operette in zwei Szenen. Personen: Juno, Semele, Prinzessin zu Theben, Zeus, Merkur« in der von Schiller anonym herausgegebenen Anthologie und wurde später von Körner in die Gesamtausgabe von Schillers Werken aufgenommen.

Über die traurigen Lage, die Schiller und Streicher in Oggersheim verlebten, berichtet letzterer, der sich durch die Ansichten Schillers über die Tonkunst im höchsten Grade angezogen fühlte, in seiner Schrift »Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim« wie folgt: »Die langen Herbstabende wußte er für sein Nachdenken auf eine Art zu benutzen, die demselben ebenso förderlich als für ihn angenehm waren. Denn

schon in Stuttgart ließ sich immer wahrnehmen, daß er durch Anhörung trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst versetzt wurde und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klaviere alle Affekte in ihm aufzuregen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt (Kabale und Liebe), welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschüttern sollte, konnte ihm nichts erwünschter sein, als in seiner Wohnung das Mittel zu besitzen, das seine Begeisterung unterhalten oder das Zuströmen von Gedanken erleichtern könne. Er machte daher meistens schon bei dem Mittagstische mit der bescheidensten Zutraulichkeit die Frage an mich: „Werden Sie heute Abend wieder Klavier spielen?“ Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, währenddem er im Zimmer, das oft bloß durch das Mondlicht beleuchtet war, mehrere Stunden auf und ab ging und nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute ausbrach.« Man geht vielleicht mit der Annahme nicht fehl, daß Schiller in der Gestalt des Musikus Miller in seinem dritten Jugenddrama dem treuen Freunde Streicher ein Denkmal gesetzt hat.

Im Juni 1784 erhielt Schiller aus Leipzig ein Paket, in dem sich neben einer kostbaren Brieftasche mit vier Porträts auch eine Komposition des Liedes der Amalia »Schön wie Engel voll Walhallas Wonne« befand, deren Schöpfer der Konsistorialrat Chr. Gottfr. Körner, der Vater des Dichters Theodor Körner, war, und der bald mit unserem jungen Dichter in ein für beide bedeutsames Freundschaftsbündnis trat. Körner war ein hochgebildeter Dilettant, dessen Kompositionen Schillerscher Gedichte sich im Körner-Museum zu Dresden befinden. Schiller fühlte sich mit Körner durch ähnliche Ansichten und Bemühungen in der Kunst eng verbunden, und wie in allen anderen, so waren auch in musikalischen Fragen die Einwirkungen Körners auf Schiller die eindringlichsten.

Schon von Mannheim aus, unterm 10. Februar 1785, schreibt Schiller an seinen neuen Freund: »Unterdessen, daß die halbe Stadt Mannheim sich im Schauspielhause zusammendrängt, einem Autodafé über Natur und Dichtkunst — einer großen Oper — beizuwohnen und sich an den Verzuckungen dieser armen Delinquentinnen zu weiden, fliege ich zu Ihnen, meine Teuersten, und weiß, daß ich in diesem Augenblicke der Glücklichere bin.« Aus diesen Zeilen spricht offenbar die Rückerinnerung an seinen verunglückten für Zumsteeg geschriebenen Operntext. Denn schon ein Jahr später war Schiller über die »Hinrichtung« von Natur und Dichtkunst in der Oper ganz anderer Meinung und ging sogar selbst wieder an die Dichtung eines Operntextes, wie aus einem Schreiben, das er unterm 1. Mai 1786 von Dresden aus, wo er im Hause Körners zum Besuch weilte, an Ludwig Ferdinand Huber, den nachherigen Schwager Körners, der sich seiner in Leipzig aufs wärmste angenommen hatte, richtete. »Kannst Du Dir vorstellen«, schreibt Schiller, »daß ich gestern zwei Arien und ein Terzett zu einer Operette gemacht habe, und daß der Text schon in den Händen des Musikus ist? Ich hoffe, und das ist meine Zuversicht, ich hoffe, daß die Musik noch immer einen Grad schlechter als meine Arien ausfallen wird, und diese sind gewiß schlecht.« Es sei hierzu bemerkt, daß, wie im allgemeinen die Begriffe Oper, Operette und Singspiel in damaliger Zeit noch nicht fest standen, auch Schiller keinen Unterschied zwischen den drei heute streng geschiedenen Gattungen der musikalisch-dramatischen Kunst machte. Im übrigen dürfte mit dem Musikus sein Freund Körner gemeint sein, und da er auf dessen Kompositionstalent hohe Stücke hielt, so kann die Äußerung, daß er hoffe, die Musik werde noch schlechter als seine Dichtung ausfallen, nur als ein Scherz aufgefaßt werden. Was es sonst mit dieser Oper für eine Bewandtnis hatte, ist nicht bekannt geworden.

Auch in späteren Jahren beschäftigte sich Schiller des öfteren mit dem Gedanken, einen Operntext zu schreiben, und nachdem er in Weimar die Gluckschen und Mozartschen Meisterwerke kennen gelernt hatte, erhoffte er sogar einen guten Einfluß der Oper auf die Entwicklung der Tragödie. Mit seinem »Wallenstein« beschäftigt, schreibt er in dieser Beziehung an Goethe: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale in das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Tiefer als Schiller es in diesen Worten tut, dürfte wohl noch niemand in das Wesen der Oper eingedrungen sein. Auch aus dem Vorwort zur »Braut von Messina« geht hervor, welchen hohen Wert Schiller auf die Mitwirkung der Musik in der Tragödie legte; denn »nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«

Auf sein Verhältnis zu Körner werden wir später noch einmal zurückkommen und erwähnen jetzt zunächst die musikalischen Anregungen, die Schiller im Hause der Frau von Lengefeld fand. Beide Töchter des Hauses waren musikalisch gebildet, und namentlich Karoline, die eine große Fertigkeit im Klavierspiel besaß, musizierte oft und

gern. Schiller hörte beiden stets mit Interesse zu und tauschte dann Meinungen und Empfindungen über das Gehörte mit ihnen aus. In Erinnerung an die schönen, im Lengefeldschen Hause verlebten Abende schreibt der Dichter von Weimar aus: »Könnt' ich doch manchmal eine Stunde zuhören, wenn Sie spielen und neue Wärme für meine Arbeiten daraus schöpfen«, und ein Bild von der Zukunft entwerfend, heißt es: »Die Karoline ist am Klavier und Lottchen arbeitet neben Dir.« Seine Schwägerin Karoline von Wolzogen berichtet uns: »während er in seiner Arbeitsstube auf- und abging, hatte er gern Musik in einem Nebenzimmer. Das Lied von Gluck ›Einen Bach der fließt‹ brachte ihm immer die angenehmste Phantasie zu.«

Und wie die Musik ihn als treue Freundin auf seinem ganzen Lebenswege begleitete, bei der er Trost in allen Leiden und ebenso auch Anregung zu neuen dichterischen Taten fand, so verklärte sie ihm auch noch die letzten Tage seines irdischen Daseins. Kurz vor seiner letzten Krankheit hörte er die Mlle Schmalz singen, deren seelenvoller Gesang ihn sichtlich rührte, und nach dem Vortrage einer Arie aus »Romeo und Julie« von Zingarelli äußerte er zu Frau von Wolzogen, daß ihn noch nie ein Gesang auf diese Weise ergriffen habe. Ja, und selbst an seinem Todestage, als bereits Bewußtlosigkeit eingetreten war und er in unzusammenhängenden Worten phantasierte, scheint er sich im Innern noch mit der Musik, die er nächst der Dichtkunst unter den Musen am meisten verehrte, beschäftigt zu haben, denn die Worte: »Singt noch einmal den Rundgesang«, die er laut und vernehmlich sprach, lassen wohl darauf schließen.

Bei dem hohen Wert, den Schiller der Musik beilegte, kann es nicht wunder nehmen, daß er in den meisten seiner dramatischen Werke die Musik angewendet wissen wollte und auch manches zu dem ausgesprochenen Zweck des Vertonens gedichtet hat, wie es ebenso als selbstverständlich erscheinen muß, daß Schiller, »der Dichter Deutschlands«, wie ihn jubelnd die akademische Jugend von Jena nach der Aufführung der »Braut von Messina« nannte, in dessen Werken sich das deutsche Volk mit allen seinen Idealen, Hoffnungen und Träumen wiederfand, auch die deutschen Tonsetzer beeinflussen und zur Schaffung manches erhabenen Werkes begeistern mußte, ja mit letzteren sogar, wie bekannt, viele Werke ausländischer Komponisten, denen Schillersche Dichtungen zu Grunde liegen.

Aus den »Räubern« erwähnten wir schon des Liedes der Amalia (III. Akt, erste Szene), das in der Vertonung Schuberts wohl die meiste Verbreitung gefunden haben dürfte, welche aber nicht im entferntesten der des Räuberliedes entspricht, das nach der Weise »Gaudeamus igitur« gesungen wird.

In dem Begleitschreiben Schillers zu den »Piccolomini«, als er diese an Goethe schickte, heißt es: »Bei der Rollenbesetzung habe ich darauf gerechnet, daß die Thekla durch die Jagemann gespielt wird, und ihr etwas zu singen gegeben.« Die Jagemann, eine ebenso bedeutende Sängerin wie Schauspielerin, entzückte denn auch das Publikum durch den Vortrag des »Der Eichwald brauset«, das bis heute etwa 40 Vertonungen erfahren hat. Um eine musikalische Ausstattung von »Wallensteins Lager« war es Schiller wohl ganz besonders zu tun, denn er bat Goethe, ihn dieserhalb mit Rat und Tat unterstützen zu wollen. Bezüglich des Reiterliedes, das frisch und munter sein sollte, ein Spiegelbild der begeisterten, stolzen Auffassung des Soldatenberufs, wandte sich Schiller, wie stets, zuerst an Körner, dessen Vertonung des Liedes aber nicht den Beifall des Dichters fand. »Deine Komposition«, schreibt er dem Komponisten, »habe ich noch nicht recht ordentlich singen hören. So wie sie mir jetzt ist gespielt und gesungen worden, hat sie mir zu wenig Feuer, und die dritte und vierte Zeile jeder Strophe, worauf gewöhnlich der Accent des Sinnes liegt, scheinen mir zu schwach angedeutet.« An einer anderen Komposition des Liedes, deren Schöpfer unbekannt geblieben ist, rügt er, daß dieser »die Karabiniere so hoch singen lasse, als kaum eine Weiberstimme hinaufreicht«. Endlich wandte er sich an Karl Friedrich Zelter in Berlin, der denn auch die Komposition übernahm und zur Zufriedenheit des Dichters ausführte.

Mit Zelter lernen wir den letzten Tonsetzer von einiger Bedeutung kennen, mit dem Schiller in nähere Beziehungen getreten ist, die aber doch nicht derartig waren, daß der Freund Goethes sich über unseren Dichter, dessen Kunstanschauungen und Gemütsbildung ein sicheres Urteil bilden konnte. Wie hoch aber trotzdem Zelter unseren Schiller verehrte, geht u. a. auch aus folgender Stelle in einem Briefe Zelters an Goethe hervor: »O wie viel Schmerz und Freude macht mir der liebe Schiller, wenn der unter so vielen eigenen und fremden Leiden die trefflichsten Werke zur Welt setzt. Man muß ihn schlecht verehren. Was soll denn ich prahlen, als wenn mir kein Finger wehe täte, da sie mir alle wehe tun.« Schiller lernte Zelter im Jahre 1802 in Weimar kennen und besuchte bei seinem Aufenthalte in Berlin im Jahre 1804 dessen Singakademie. Körner gegenüber rühmt Schiller von Zelter, daß dieser »ein trefflicher Komponist und dabei ein Mann voll Bildung und tüchtigem Schrot und Korn sei«.

Was endlich den »Wilhelm Tell« betrifft, so ist bekannt, daß die ganze erste Szene mit Liedern ausgefüllt ist, und wen erinnerte nicht B. A. Webers »Mit dem Pfeil und Bogen« an die sonnigen Tage der Jugendzeit? Iffland schreibt unterm 5. Februar 1804 an den Dichter: »Weber, der echten Genialität

und hohes Gefühl hat, hat schon die Musik begonnen.« Im Juli fand die Uraufführung des ›Tell‹ statt, und der Beifall war ein solcher, daß das Schauspiel in acht Tagen dreimal wiederholt werden mußte.

Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, sämtliche vertonten Gedichte von Schiller hier namhaft zu machen, vielmehr müssen wir es bei einigen Andeutungen bewenden lassen, wobei kurz bemerkt sei, daß manche Gedichte ihrer Länge wegen dem Komponisten einige Schwierigkeiten bieten, wie dieser auch leicht Gefahr läuft, den wundervollen Rhythmus und den mit diesem verknüpften Wohllaut der Verse Schillers zu zerstören.

Von Schubert besitzen wir u. a. die großen Balladen, von denen den ›Taucher‹ auch schon Zelter komponiert hat, und zwar als Strophenlied. Das Lied an die Freude ist, abgesehen von Beethoven, von Körner, Zumsteeg, Schubert u. a. vertont worden. Von Schubert existiert auch eine wundervolle Vertonung des ›Pilgrim‹. Ferner sei Rombergs ›Die Macht des Gesanges‹, Mendelssohns Festgesang ›An die Künstler‹, Schumanns ›Handschuh‹, [illegible] ›Verschwunden ist die finstre Nacht‹, Liszts ›Es lächelt der See‹ erwähnt, ganz abgesehen von den unzähligen, anläßlich der Feier des 100jährigen Todestages des Dichters erschienenen neuen Kompositionen.

Wenn wir vorstehend ›Die Glocke‹, deren Vertonungen von Romberg und Bruch am bekanntesten sind, unerwähnt gelassen haben, so geschah dies, um an dieses Werk Schillers noch einige weitere Bemerkungen zu knüpfen.

Schiller hat sich lange mit diesem Gedicht getragen. Um von dem Glockenguß eine Anschauung zu gewinnen, besuchte er häufig eine bei Rudolstadt gelegene Glockengießerei und studierte u. a. Krünitzens Encyklopädie, der er die vorgesetzte Inschrift ›Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.‹ entlehnte. Verschiedene Äußerungen in seinen Briefen deuten ebenfalls darauf hin, wie eingehend er sich mit dem Gegenstande beschäftigt hat. Um so auffallender muß es daher erscheinen, daß Schiller vergaß, in seine Glocke auch einen Klöppel einzufügen, ein Umstand, der bis heute wenig beachtet worden zu sein scheint. Als Schiller im Herbst 1801 in Dresden weilte, riet ihm Körner, die Glocke fürs Theater komponieren zu lassen, jedoch konnte sich unser Dichter zunächst nicht dazu entschließen. Nichtsdestoweniger kam sie bald darauf durch den Baron Racknitz am Hoftheater zur Aufführung, und zwar dergestalt, daß Deklamation, Instrumentalmusik und Chorgesang abwechselten.[1] Körner berichtet über diese Aufführung: »Die Musik war ein buntes Gemengsel von Choral und einzelnen Stücken aus Opern, bildete kein Ganzes, war nicht allemal passend und unterbrach oft zur Unzeit die Rede«, und fügt dann hinzu, daß die Glocke sehr wohl in Verbindung mit Musik sich kunstgemäß darstellen lasse, sobald sie eine ihr entsprechende geistvolle Komposition erfahre. Hierauf erwidert Schiller seinem Freunde wie folgt: »Ich glaube mit Dir, daß sich die Glocke recht gut zu einer musikalischen Darstellung qualifizierte, aber dann müßte man auch wissen, was man will, und nichts ins Gelag hinein schmieren. Dem Meister Glockengießer muß ein kräftiger [illegible] Charakter gegeben werden, der das Ganze trägt und zusammenhält. Die Musik darf nie Worte malen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geiste der Poesie im ganzen folgen.«

Die hier ausgesprochene Ansicht von der Aufgabe der Tonkunst, über die sich Schiller an anderer Stelle noch ausführlicher äußert, läßt uns in ihm einen offenen Gegner der Programmmusik erkennen, und als solcher konnte er denn auch über die ›Schöpfung‹ kaum ein anderes Urteil fällen, als das von uns eingangs mitgeteilte. Außerdem hatte Schiller in der ›Schöpfung‹ wohl auch ein kirchlich-ernstes Werk erwartet, und hörte nun statt dessen ein solches mehr weltlichen Charakters. Es ist leider nicht bekannt geworden, wie Schiller über die anderen Werke des ältesten der drei Klassiker der musikalischen Kunst geurteilt hat, jedenfalls dürfte er sich aber bei der poetischen und philosophischen Entwicklung seines Genius von ihnen nicht besonders angezogen gefühlt haben. Auch über seine Stellung dem Komponisten des ›Don Juan‹ gegenüber sind wir nicht des genaueren unterrichtet, nur einmal finden wir den Namen Mozart in seinen Briefen erwähnt. Wie bekannt, hatte Goethe für Mozarts Genius ein volles Verständnis. »Mozart, Raffael, Shakespeare bildeten in seinen Augen eine Art heiliger Dreieinigkeit«, und für Mozart hegte er eine Art religiöser Verehrung. Unserm Schiller war dies bekannt, und als er nach einer Aufführung des ›Don Juan‹, der er beigewohnt hatte, den Plan faßte, aus dem Stoff eine Ballade zu machen, holte er sich natürlich bei Goethe Rat in dieser Angelegenheit.

Was nun endlich das Verhältnis Schillers zu dem Tonheros Beethoven betrifft, so wollte es das Schicksal, daß gerade in dem Jahre, in dem dieser der Welt seine erhabenen Tonschöpfungen, die Eroica-Sinfonie und die Oper ›Fidelio‹ schenkte, jener seinem Leiden erlag, so daß es beiden versagt war, sich im Leben zu begegnen. Ihre Werke

[1]) Auch später hat die ›Glocke‹ wiederholt eine szenische Aufführung erfahren. So im Jahre [illegible] [illegible] Schillers durch eine szenische Aufführung der ›Glocke‹ geehrt, und auch für die gegenwärtige Schiller-Feier ist eine derartige Wiedergabe in Weimar vorgesehen und zwar mit der Musik von Lindpaintner. Ob aber eine szenische Aufführung der ›Glocke‹ den Intentionen des Dichters überhaupt entspricht, bleibe dahingestellt.

aber zeigen uns, wie innig die Muse Schillers mit derjenigen Beethovens verwandt war. In den Werken beider Meister dasselbe unentwegte Streben nach Wahrheit und Schönheit in der Kunst, hier wie dort dieselbe Größe und Erhabenheit der Gedanken. Hatte das Urgenie in Goethe das Urgenie in Mozart begriffen, so hätte sicher nicht minder der Genius Schillers für denjenigen Beethovens volles Verständnis gehabt. Und Beethoven? Er setzte dem großen Dichter in seiner neunten Sinfonie ein Denkmal, das dauerhafter und erhabener ist, als ein solches der bildenden Kunst je sein kann.

Schiller und Beethoven! Mögen diese beiden Namen als der Inbegriff alles Wahren, sittlich Guten, Edlen, Erhabenen und Schönen von deutschen Künstlern stets heilig gehalten werden!

Lose Blätter.

Glucks Orpheus in Dresden.

Von Dr. M. Arend.*)

Die Konstellation für eine Aufführung von Glucks Orpheus war in Dresden günstig. Denn Gluck steht und fällt mit verständnisvollen und guten Sängern, und hier sang den Orpheus Fräulein von Chavanne mit ihrer großen und gutgeschulten Stimme [illegible]

[illegible]

*) [illegible]

[illegible]

suchen Persönlichkeit, das Glück so meisterhaft durch den Rhythmus malt, und das psychologisch gleich gut in »Paris und Helena« angebracht ist, wo es die im entscheidenden Kampfe zwischen Pflicht und Liebe stehende Helena schildert, wie im »Orpheus« an dieser Stelle, wo die ausgestandenen Leiden die Herzen der Gatten wundersam empfindlich gemacht haben, verloren ging. Dagegen beging bei dem zweiten Teile dieses Terzettes der Dirigent die Unbegreiflichkeit, aus dem Allegro im 3/4 in [illegible], während die süßen Freuden herannahender Liebe ein [illegible] Presto zu machen, sodaß der Gesang vollkommen unterging in der Tonflut. Der erste Teil des 2. Aktes — der Kampf des Sängers mit den Furien, der Schönheit mit dem Elementaren — wurde in seiner dramatischen Wirkung ebenfalls nur durch Fräulein v. Chavanne gerettet. Von dem Dirigenten war der nur allmählich wachsende Einfluß des Orpheus auf die Furien entgangen, und er ließ diese schon in Nr. 21 anstatt ruhen erregt sein. Aber noch er muß Orpheus noch, gerade außer sich, in Nr. 24 ausrufen: »Tausend Qualen, ihr dunklen Schatten, sind wie euch auch mir beschieden!« In Nr. 26 ermüdete die verständnislos weiterrasende Begleitung den rührenden Accent der Sängerin auf gis im vorletzten Takte (Akkord der neapolitanischen Sexte) und gebrochen [illegible] Liebe Qual«. Auch das Orchester ließ eigentlich alles zu wünschen übrig. Ein solches Herausstehen der Clarinetten und [illegible] ist mir schon kaum [illegible] begegnet. Da schaue man sich das Leben an, das Possart in München auf die Bühne bringt, ich sage Bayreuth, um nicht ungerecht zu sein, [illegible] Gluck [illegible] Verständnis gekommen. Und trotz aller zum Teil doch sehr erheblicher Mängel, war die Totalwirkung der Tragödie vorhanden und eine sehr starke, weil eben die Sänger, abgesehen von der [illegible] im 3. Akte störenden Eurydice, vollkommen das leisteten, was sie zu leisten hatten, und Chor und Orchester immerhin den Adel ihres Klanges dazu gaben.

das ohne jeden Reiz ist.« — Ein anderer Musikreferent drückt sich folgendermaßen aus: »Die Sinfonie mit Chören von Beethoven enthält bewunderungswerte Stellen, aber man sieht, daß die eigentlichen musikalischen Gedanken dem Komponisten fehlen und daß, da seine erschöpfte Fantasie ihn nicht mehr unterstützt, er sich — manchmal mit Glück — bemüht, die fehlende Inspiration durch musikalische Kunstgriffe zu ersetzen. Die wenigen Motive, die das Werk enthält, sind vortrefflich behandelt und in vollkommen klarer und logischer Ordnung aneinander gereiht. Im ganzen ist die Sinfonie das Werk eines erschöpften Genies.« — Nr. 3 sagt: »Die Beethovensche Sinfonie mit Chor ist eine Ungeheuerlichkeit, bizarr und unzusammenhängend, mit harten Modulationen und wilden Harmonien gespickt, jeder Melodie entbehrend, übertrieben im Ausdruck, lärmend und voll entsetzlicher Schwierigkeiten.« — Nur ein einziger etwas tiefer blickender und besser [illegible] Kritiker äußert sich günstig: »Die Sinfonie mit Chor von Beethoven«, schreibt er, »stellt den Höhepunkt der modernen Musik dar; die Kunst hat noch nichts hervorgebracht, was ihr verglichen werden könnte in Betreff des edlen Stiles, der Großartigkeit des Planes und der Feinheit der Einzelheiten.«

Wo ist nun die Wahrheit? So konnte man damals und kann auch noch heute in ähnlichen Fällen fragen. Antwort: Überall und nirgends. Was für den einen schön ist, ist es nicht für den andern; der eine wurde ergriffen, der andere blieb kalt oder langweilte sich. Daran ist nichts zu ändern und jeder hat das Recht, zu sagen: das gefällt mir, oder das gefällt mir nicht. Aber das Recht, ein Kunstwerk entschieden zu loben oder zu tadeln, hat doch nur derjenige, der mit der Kunst selbst vertraut, in ihren Regeln und Bedingungen vollständig zu Hause ist und das durch seine Aussprüche beweisen kann. Eine Kritik — und wie häufig begegnen wir solchen! —, die aus aufgelesenen nichtssagenden Redensarten zusammengesetzt ist oder Rücksichten nach links und rechts nimmt, ist eben nur leeres Geschwätz.

Zeitgenössische Urteile über Meisterwerke.

Von Lina Reinhard.

Es ist von Interesse, an der Hand von Kritiken, aus einer längeren Reihe von Jahren stammend, nachzuweisen, welche Wandlungen der musikalische Geschmack und das Verständnis für bedeutende Tonsetzer durchmacht, und wie fast alle über dem Niveau des Gewöhnlichen stehenden Komponisten zu Beginn ihrer Laufbahn verkannt und angefeindet wurden.

Aus der neueren Zeit ist Richard Wagner das auffallendste Beispiel solcher anfänglicher Opposition; wir wissen auch, daß Mozart mit seinen ersten Werken nicht durchdrang. Beethovens Größe brach sich selbst in Deutschland erst nach und nach Bahn; wie aber seine Sinfonien — zumal die große IX. — im Auslande beurteilt wurden, darüber finden wir in einer Sammlung älterer Berichte folgende erwähnenswerte Proben.

Ein größeres französisches Journal sagt nach der ersten Aufführung der IX. Sinfonie in einem Konzerte im großen Opernhaus in Paris in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: »Dieser Arbeit fehlt es nicht gänzlich an Gedanken, aber sie sind mangelhaft geordnet und bilden deshalb nur ein unzusammenhängendes Ganzes,*)

*) [illegible] Beethoven Sinfonie. Die Red.

Aus dem Wiener Musikleben 1904/05.

Von Dr. Egon von Komorzynski.

Was man bis vor kurzem dem musikalischen Wien allgemein mit Recht zum Vorwurf gemacht hat: das zähe Festhalten am Alt-Hergebrachten und die starre Abneigung gegen alles Junge und Neue — das hat sich, so scheint's, heuer gewaltig zum Bessern gewendet! Es weht ein frischer Wind, der die [illegible] Netze verbreitet und auf dessen Schwingen der Fortschritt und das Verständnis für den Fortschritt einziehen. Ein wenig hastig war's fast, wie Prinzessin Dornröschen aus ihrem jahrzehntelangen Schlaf erwachte und sich verwundert die Augen reibend, erst gar nicht wußte, wie sich zurechtzufinden. — Der ehrliche Musikfreund aber jubelte im innersten Herzen ob ihres Erwachens und hatte während des heurigen Konzertwinters recht gar oft Gelegenheit zu jubeln, denn es steht fest: hält sich das musikalische Wien auf der Höhe, die es heuer mit raschem Schwung erreicht hat, dann wird die alte Donaustadt ein deutsches Musikzentrum werden und bleiben, das sich, gleich ausgezeichnet durch dem Alten gewahrte Treue und dem Neuen gebotenes Entgegenkommen, neben den andern altberühmten Stätten deutscher Musikpflege mit Stolz sehen lassen kann! — An der Spitze unseres Musiklebens steht seit heuer der »Konzert-Verein«, dessen Orchester

[illegible]

Wien eine heimische Musikpflege bester und edelster Art. Es regt sich an allen Ecken und Enden wie mit Frühlingskraft — bis in unsere kleinsten Vorstadtkirchen, wo kunstbegeisterte Dilettanten Aufführungen der Haydnschen, Mozartschen, Schubertschen Messen veranstalten, die sich gar wohl hören lassen dürfen, reicht der Geist der Betätigung, der frischen Belebung. Man weiß nicht, was noch werden mag. Gebe Gott, daß das neue Leben über die alten Scharten triumphiert und sich alles, alles wende. Wien hat viel gut zu machen, aber es fehlt nicht an Willen und an Kraft, das steht fest.

Zum Schnitterlied

Die Streiflichter, die in Heft 4 des 8. Jahrgangs d. Bl. auf den Ursprung des Liedes „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" und auf dessen Singweise fallen, genügen zu völliger Erkenntnis noch nicht. Hier folgt nun noch ein Beitrag zur weiteren Beleuchtung des Liedes und der Weise.

Dem Evang. Wandersmann, Mülheim 1667, sind zwei Anhänge beigefügt: „Guter Tag", ebend. 1668, und Christliche Kurzweil, o. O. u. J. Jeder enthält etliche Reimgebete, dieser 24 Gesänglein für die Jugend, jedes zu drei Gesetzlein, und danach ein paar weitere Gesänge und Gebete. Dies katholische Büchlein ist in der Stadtkirche zu Hildburghausen aufbewahrt. S. 23 der Ch. K. steht der Gesang 23 mit der Überschrift: Ewigkeit, im Ton: Es ist ein Schnitter, er heißt der Tod.

O Mensch betracht die Ewigkeit
im Himmel, in der Höll.

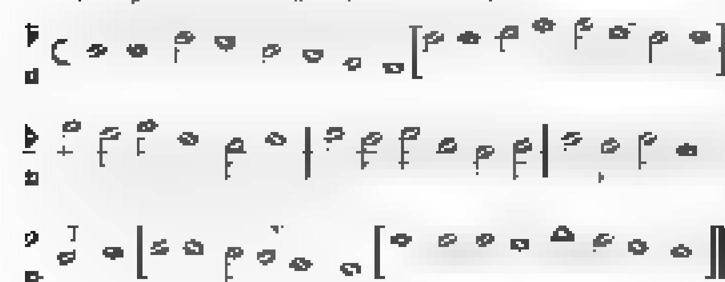
Die Anfänge des Liedes scheinen ebenso wie der mehr ähnlichen lateinischen … aeternitatis quae in … geistlichen Wald-Vögelein gedruckt zu Würzburg, 1664, aus des Prudentius Hamartigenia genommen. Das Lied hat nicht genau dasselbe Maß wie der bezeichnete Ton, ebenso hat ja auch das deutsche: Es ist ein Schnitter, nicht genau gleiches Maß mit dem lateinischen.

b. Der Ton findet sich laut Zuschrift des Herrn Domkapellmeisters Kersch in Gran einmal in der Handschrift von Kajoni, … der Druck dieser Arbeit ist aus Cantionale catholicum 1676 erschienen —, wie hier zugleich mitgeteilt werden soll, und dann in einer etwas abweichenden Lesart in dem Cantus catholici von Szegedi 1674. Die römischen Kapitel habe ich in unsere heute gebräuchlichen umgeschrieben.

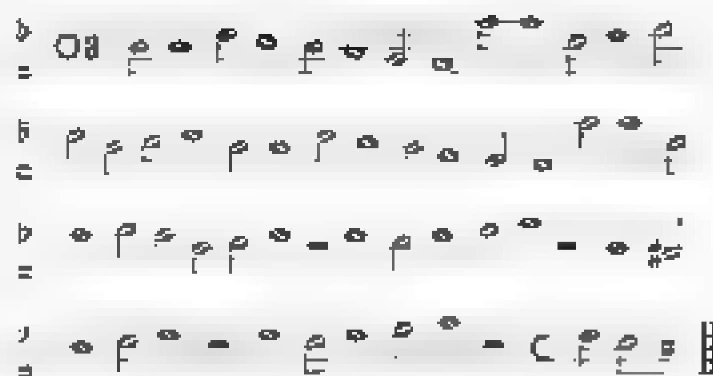
a. Kajoni: Zu Fit … … …



b) Szegedi: Zu … … …



Das ist nun, wie mir scheint, eine neue Fassung des folgenden Cantus S. 171 der Alten und Newen Geistl. catholischen auserlesenen Gesäng (Würzburg 1637, die erste Ausgabe ist von 1630).



Wäre das nun vielleicht die lange gesuchte erste Gestalt, aus der die Schnitterweise hervorgegangen ist? Das Lied mit diesem Cantus beginnt: O Jesulein, Gottes Sohn, ein Kripplein auf Stroh gar in dem Throne. Wir dürfen annehmen, daß diese Melodie ebenso, wie der bei Kajoni für die Messe … vorgezeichnete Ton, mit diesem stammverwandt ist, und wir sind geneigt, das weihnachtliche „Jesulein" zusammen mit dem dazu gehörigen ungarischen … bei … S. 340 u. 350 mit hierher zu ziehen. Wir möchten unseren Ton den zu „Vater unser im Himmelreich" an die Seite stellen. Beide haben eine gewisse Ähnlichkeit und haben die Art des greg. Chorals an sich. Vergl. auch Puer natus in Bethlehem.

Mendhausen. Tessel.

Vom rheinisch-westfälischen Organistentag in Bielefeld betr.

Von J. Techlischer

Auf die „Zuschrift von interessierter Seite" in Nr. 7 der „Bl. f. H. u. K." sehe ich mich veranlaßt, folgendes zu erwidern: Es ist mir nicht in den Sinn gekommen, die tüchtigen organistischen Leistungen der Herren Beckmann, Essen, Kipp, Bochum und Meyer, Hamm, nicht anerkennen zu wollen. Das dürften schon deutlich die von mir gebrauchten Wendungen „moderne Orgelvirtuosen", „ausführende Künstler" „mit derselben Sorgfalt" sein.

In einem seiner letzten Schreiben an mich wünscht der verehrte Redakteur der „Bl.", Herr Professor Rauch, mit Recht möglichste Kürze, nur das Allerwichtigste in den Berichten. Das nötigt zum Hervorkehren bedeutsamer und neuer Gesichtspunkte. — Ich rede von einem „3 maligen Versagen in einem Konzerte", nicht in der Fuge, wie es in der Zuschrift heißt. Dank dem Entgegenkommen des Herrn Kollegen Schlingmann habe ich die in Rede stehende Orgel häufig selbst gespielt, und stets funktionierte sie vorzüglich. Daher mit meine Verwunderung über das wiederholte Aussetzen in verhältnismäßig kurzer Zeit. — Der Herr Einsender schreibt weiter: „Sodann dürfte doch wohl das Tempo eines Orgelstückes nicht nach den akustischen Verhältnissen einer Kirche seine Modifikation erfahren." Dem gegenüber rekurriere ich auf allseitig anerkannte Autoritäten auf dem Gebiete des Orgelspiels, meinen hochverehrten Lehrer Professor August Haupt, weiland Direktor des Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, und Professor August Ritter († 1885) als Domorganist in Magdeburg. In seiner „Kunst des Orgelspiels" I. S. 72 sagt letzterer wörtlich: „Klang und Ton der Orgel erleiden durch die Örtlichkeit, in welcher sie aufgestellt ist, manche zufällige, jedoch beachtenswerte Veränderung. Der aufmerksame Spieler nimmt darauf Bedacht und richtet seine Vorträge danach ein, ob die Kirche groß, oder klein, hoch, niedrig, lang, kurz,

Monatliche Rundschau.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

einigen speziell niederländischen Opern, die im Laufe des letzten Jahrzehnts entstanden. Die Handlung des [illegible] [illegible] Dramas [illegible] [illegible] Teil auf [illegible] und auf der Straße. [illegible] einer [illegible] [illegible] der Eifersucht und [illegible] [illegible] [illegible] Jünglings [illegible] Liebe [illegible] Mutter [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der tragische Ausgang herbeigeführt wird. Der Standpunkt, den [illegible] Textbuch [illegible] [illegible] [illegible] Wenn [illegible] noch nicht [illegible] [illegible] [illegible] eine gewisse Begabung [illegible] der ganzen Fassung des Komponisten [illegible] [illegible] eigenen Mitteln. [illegible]

[illegible]

Kapellmeister [illegible] [illegible] Hamburger [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] der fünften Sinfonie von Gustav Mahler. Max Fiedler hatte [illegible] dem Komponisten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Mahler [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible]

und Wendungen den geborenen Dramatiker zu sehen, welcher zwar mit diesen Kammersonaten eine Ehrenpflicht abtrat, aber sich nach den tragischen Sturmschlägen seiner Bühne zurücksehnt? Dr. Arend.

Aus den Monatsheften für Musikgeschichte, März 1905. Staatliche Aufwendungen für Werke deutscher Tonkunst. Die von der preußischen Volksvertretung bewilligten Mittel für die Denkmäler deutscher Tonkunst werden ähnlich wie für ihr Vorbild, die Monumenta Germaniae historica, im wesentlichen für Honorierung von Musikforschern und Herausgebern verwandt. Die Verlagshandlung, die dem Preußischen Kultusministerium die Abnahme einer bestimmten Zahl von Exemplaren zur Verteilung an öffentliche Bibliotheken verdankt, hat im übrigen das besonders schwierige Unternehmen auf eigenes Wagnis durchzuführen. Ähnliches gilt für die Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Bach-Konzerte der Berliner Singakademie in Eisenach. Die Singakademie zu Berlin veranstaltet mit dem Berliner philharmonischen Orchester unter Leitung ihres Direktors, Professor *Georg Schumann* am 26. und 27. Mai in Eisenach 3 große Bach-Konzerte zu Gunsten der Erwerbung von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach. Diese Nachricht dürfte in der ganzen musikalischen Welt das allerlebhafteste Interesse hervorrufen, zumal es das erste Mal ist, daß das berühmte nun seit 114 Jahren bestehende Institut außerhalb Berlins zu hören ist. Es ist geplant, am 26. Mai die Johannes-Passion und am 27. Mai die Matthäus-Passion aufzuführen und zwar in der altehrwürdigen Georgenkirche, vor welcher das Denkmal Bachs steht. Am Vormittag des 27. Mai findet im Saale des Fürstenhofs dann ein Instrumental-Konzert Bachscher Kompositionen des philharmonischen Orchesters statt. Als Solisten sind gewonnen: Teresa Carreño, Jeanette Grumbacher de Jong, Meta Geyer-Dierich, L. Geller-Wolter, de Haan-Manifarges, Joseph Joachim, Carl Halir, Joh. Messchaert, Carl Dierich, George Walter, R. von Milde, Arthur van Eweyk, Georg Schumann und H. Kawerau.

Nähere Auskunft erteilt auf Wunsch Herr Hofbuchhändler [illegible] in Eisenach, welcher jetzt schon Bestellungen auf Festeintrittskarten zu 20, 15, 10 M. entgegennimmt.

Essen a. d. Ruhr. Der Evangelische Kirchenchor führte am Charfreitag unter Leitung des Herrn *Hartmann* Händels Messias in der Bearbeitung von Chrysander auf. Als Cembalo diente das von der Firma [illegible] Sohn neu gebaute und durch Reichspatent geschützte Bach-[illegible].

Dr. *Willibald Nagel*, Dozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Darmstadt, wurde vom Großherzog von Hessen zum Professor ernannt. Professor *Nagel* gehört zu jenen [illegible], welche der Musikforschung eine streng wissenschaftliche Richtung geben. In jüngster Zeit erregte er Aufsehen durch sein bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienenes bedeutendes Werk: Beethoven und seine Klaviersonaten (2 starke Bände).

Besprechungen.

Lobe-Hofmann, Kompositionslehre. 2. Auflage. Leipzig, J. J. Weber. Preis 4 M. 50 Pf.

Diese Kompositionslehre faßt ihre Aufgabe sehr weitgehend auf, indem sie auch die Harmonielehre und die Lehre vom Kontrapunkt in ihren Bereich zieht. Erst der dritte Teil bringt jene Belehrungen über Motiv, Motivglied, Abschnitt, Satz, Periode, Entwicklung der Motive, Modell und Sequenz, Thematische Arbeit innerhalb einer Periode, Nachahmung usw., die derjenige suchen wird, der nach einer Kompositionslehre greift. Das Werk ist mit großem Geschick in der katechetischen Form geschrieben. Es ist durchweg klar und, soweit das bei einer so wenig exakten Kunstwissenschaft möglich ist, bestimmt in seinen Definitionen und wird namentlich als Repetitorium für Musikstudierende außerordentlich gute Dienste tun. R.

Krehl, Stephan, Allgemeine Musiklehre. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagshandlung. Preis in Leinwand gebunden 80 Pf.

Der Verlag gibt folgendes Geleitwort: „Die allgemeine Musiklehre soll dem angehenden Musikstudierenden wie dem Laien das Wissenswerteste von den Anfangsgründen der Theorie der Musik mitteilen. In erster Linie gilt es zu erläutern, was Töne sind, wie man die Töne benennt, aufschreibt, zu Zwei-, Drei- oder Vierklängen zusammenstellt. Dann sollen aber auch Andeutungen über Stimmführung, Melodiebildung, Satzbau usw. gegeben werden. Bei der Reichhaltigkeit des zu behandelnden Stoffes können viele Gebiete nur oberflächlich gestreift werden. Es ist deshalb innerhalb der einzelnen Kapitel stets auf bedeutsame Schriften, mit Hilfe deren Spezialstudien vorgenommen werden können, hingewiesen worden. Spezielle Berücksichtigung haben dabei die neuesten, wertvollen Publikationen gefunden.

Volkmann, Hans, Neues über Beethoven. Berlin und Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger. 1904.

Der junge, durch seinen Fleiß und die Begabung zu anregender lesbarer Darstellung wohlempfohlene Dresdner Musikschriftsteller veröffentlicht hier einzelne Stellen aus Beethovens Konversationsheften, die bisher nicht oder nur teilweise oder ungenau mitgeteilt waren, mit kritischen Anmerkungen. Der Abschnitt über Sporschil rückt einen Mann ins Licht, der bisher nur einmal flüchtig in den Beethovenbiographien erwähnt ist, zu Beethoven aber in intimeren Beziehungen gestanden, als danach anzunehmen war. Volkmanns Büchlein bietet eine freundliche Lektüre und verschärft das Bild Beethovens in interessanter Weise. F. R.

Scheumann, A. Richard, Julius Otto, sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Männergesanges. Zum 100jährigen Geburtstage Julius Ottos herausgegeben und den deutschen Sängern gewidmet. VIII u. 88 Seiten. Dresden, Verlag von O. und R. Becker. 1904.

Das Schriftchen erscheint anläßlich der Festaufführungen zu Ehren Ottos, die in Dresden und andern Orten und insbesondere vom Julius Otto-Bunde in Aussicht genommen sind, willkommen. Es bietet außer einem reichen, die Quellen erschöpfenden und genauen biographischen Material eine Anzahl photographischer Aufnahmen (Otto selbst, seines Geburtshauses in Königstein, seines Wohnhauses in Dresden usw.), ferner einige Faksimiles seiner Handschrift und als Anhang ein Verzeichnis seiner gedruckten Werke. Ob man freilich dem ästhetischen Urteile Scheumanns über Otto, das diesen in eine Reihe mit dem Vater *Ludwig Richter* stellt und ihn als den Sänger des Volksmäßigen bezeichnet, folgen kann, ist sehr zweifelhaft. Denn Otto ist nicht frei von Sentimentalität einerseits und einem gewissen philiströsen Zuge andererseits. Beides aber eignet niemals dem, was man Volkskunst im edelsten Sinne nennt. Dr. Arend.

Rudolph, W., Aus der in Heilbronn bei C. F. Schmidt erscheinenden Kollektion Instrumental- und Vokalwerke in besonderer Besetzung für Konzert, Kirche und Haus liegen uns eine Anzahl empfehlenswerter Piecen von dem genannten Komponisten vor: [illegible] ohne Worte für Violine, Violoncello und Pianoforte oder Harmonium Op. 43 No. 2. — Abend (geistliches Lied, [illegible] und Pianoforte oder Orgel Op. 52). — Andante religioso für 2 Violinen, Cello und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) Op. 54. — Die Gottesgnade (geistliches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte oder Orgel Op. 30). — Ständchen für Sopran mit Violine, Cello und Pianoforte Op. 35. — Zwei Duette: a) Vertrauen auf Gott, b) Aufwärts, für Sopran und Alt mit Orgel oder Pianoforte oder Harmonium Op. 20. — Trauungsgesang, Duett für Sopran und Tenor mit Orgel, Pianoforte oder Harmonium Op. 28. — [illegible] geistliches Lied für Sopran, Violine mit Orgel oder Pianoforte oder Harmonium Op. [illegible]. — [illegible], Duett für Sopran und Alt mit Violine, Cello, Orgel

oder Pianoforte oder Harmonium (Op. 22), [illegible] Stimme mehr, Terzett für Sopran, Alt und Tenor mit Violine, Cello und Orgel, Pianoforte oder Harmonium (Op. 21). Alle die genannten Sachen sind einfach, klar, wohl empfunden und daher geeignet, das [illegible] stimmungsvoll anzuregen und zu erheben.

Kompositionen für Violine und Pianoforte.

Ten Have, W., Allegro brillant, Op. 19. Leipzig, Otto Junne. 3 M.

Eine recht nette, wirksame Piece zum Vorspielen in kleineren Dilettantenkreisen, für Geiger, welche schon in den höheren Lagen und in leichteren Doppelgriffen einige Fertigkeit haben.

Bron, Edouard, Berceuse. Op. 12. Leipzig, Rieter-Biedermann. 2 Fr. netto.

Ein hübsches Stimmungsbildchen, annähernd von gleicher Schwierigkeit wie die vorausstehende Piece. Nur verlangt das Stück von *Bron* schon etwas mehr eigene geistige Zutat des Spielers als jenes, da es sich schon an einen musikalisch gebildeteren Zuhörerkreis wendet.

Bernard, Emile, Rêverie. Leipzig, Rieter-Biedermann. 2,50 Fr.

Dieselbe setzt in ihrer Lieblichkeit schon einen gewissen [illegible] Aplomb voraus, obwohl die Violinstimme keine besonderen technischen Schwierigkeiten bietet. Wohl aber muß auch der Klavierspieler gewandt sein, da er vielfach mit hervortretenden Partien und Passagen bedacht ist.

Meyer, W., Romanze. Op. 17. Braunschweig, Julius Bauer. 1 M.

In ihrer melodischen Schlichtheit und Klarheit angenehm zu hören und [illegible] vielleicht als Pendant zu der eingangs genannten Piece im engeren häuslichen Kreise vorzutragen.

Paraphrasen über Mendelssohnsche Lieder: a) [illegible] ich auf der Heide dort. b) Wohin ich geh' und schaue, von *Franz Meyer*. Braunschweig, Julius Bauer. à 1,20 M.

Gut violinmäßige Bearbeitungen bei wirksam eingreifendem Klavierpart.

Von dem Gebiete der Tonminiaturen wollen wir nun zu größeren Vortragsstücken für Violine und Pianoforte übergehen. Zunächst liegt uns da eine bei H. Schröder Nachfolger in Berlin erschienene [illegible] Suite (Op. 9) von **Otto von Fiebeböhl** vor: 1. Prelude, 2. Gavotte, 3. Largo (in russischer Weise), 4. Allegro, welche — um es gleich von vornherein zu sagen — wenn auch nicht einen Virtuosen par excellence, so doch einen durchaus routinierten, feinausgebildeten Geiger, sowie einen intelligenten Begleiter verlangt. Der ganze Satz ist von spirituellster Art. Pikant und wirksam sind (bei guter Ausführung) die schnellen Sätze, welche durch das elegisch gehaltene Largo (dritter Satz) voneinander geschieden werden.

Fiebebohl, Otto von, Konzert in E moll, [illegible] Op. 10. Berlin, H. Schröder Nachfolger (C. Sternberg). 6,50 M. netto.

Wenn von so manchem neueren sogenannten »sinfonisch gehaltenen« Violinkonzerte nicht mit Unrecht gesagt werden kann, es sei [illegible] bei der oft recht unvollkommenen Satzweise für das Soloinstrument und bei der Überwucherung der Solostimme durch allerhand orchestrales Beiwerk [illegible] eher ein Konzert gegen als für die Violine, so kann dies auf das oben genannte Konzert nicht angewendet werden. Dasselbe ist in Bezug auf seine Figurationen, sowie auf seine cantablen Partien durchaus violingemäß und wirksam, und dennoch mit der Begleitung in sinfonischer Weise harmonisch verwebt. In melodisch ernster Weise führt sich gleich nach Beendigung des Vorspieles die Solo-Violine im ganzen Umfange ihres schönsten Klanggebietes ein:



und wo sie sich in Passagen ergeht, greift die Begleitung unterstützend, belebend, nicht erdrückend ein. Jungfräulich lieblich, fast ängstlich schüchtern tritt das zweite Thema (G dur) ein:



um später in ein Zwiegespräch mit der Begleitung, welche jenes Thema aufnimmt, überzugehen. Was der Passage angehört, ist zum Teil doppelgriffiger Natur (Arpeggien usw.). Weniger durchgearbeitet, mehr planer Natur ist der zweite Satz, das Intermezzo. Hier führt die Violine mit wenig Unterbrechungen allein das Wort. Gerade dieser Satz scheint besondere Freunde gefunden zu haben, da er auch in einer Sonderausgabe erschienen ist. — Das Finale hat den Charakter einer Tarantelle und enthält nur für das Zusammenspiel eine schwierigere Stelle durch die Verbindung der $\frac{6}{8}$ Takte in der Solostimme mit der Festhaltung der $\frac{3}{4}$ Takte in der Begleitung.

Eine bei C. F. Schmidt in Heilbronn erschienene Sonate in [illegible] dur für Violine und Pianoforte von **A. Hahn** (4 M.) hat ein recht freundliches Wesen. Sie besteht aus vier Sätzen: Allegro [illegible], Larghetto, Menuetto, Finale Vivace, und dürfte sich hauptsächlich zur Übung im Ensemblespiel für Geiger, welche die Kreutzerschen Etüden etwa bis No. 24 [illegible] erledigt haben, eignen.

Eine andere, in Budapest und Leipzig bei Rozsnyai erschienene Sonate für Violine und Pianoforte von **Attila Horváth**, Op. 26 (8,50 M.), dagegen nimmt einen kühnen, stolzen Anlauf und ist von feurigem, leidenschaftlichem Wesen; nur stürmt sie oft zu ruhelos in den Tonarten herum, so daß das gesangliche Thema selbst, sowie die [illegible] Stellen auf S. 6 und 7 [illegible] in [illegible] Führung des Klaviersatzes mit der Violinstimme) nur wie Lichtblicke erscheinen und dem Hörer das ruhige Genuß erschwert wird. Dasselbe gilt auch von dem in seinem Thema sehr zierlich angelegten Scherzo mit seinem launigen Trio-thema in H dur [illegible] wohl, hier das fließend ausgeführte Achtelstelle im Klavier mit dem breitgezogenen Portamento in der Violine (S. 19, 20), welche wieder in das Hauptthema zurückführt. Ernst und feierlich, wie die Stimmung eines düsteren Verhängnisses zum Ausdruck bringend, berührt der dritte Satz (Adagio lugubre), so daß wir erst, wie aus einem schweren Traum erwacht, bei dem in Des dur abschließenden Schlusse wieder frei aufatmen. Ungemein lebhaft geht es in dem letzten Satze, dem Allegro vivace (G moll $\frac{2}{4}$ Takt), zu. Wie zu neuem Leben erwacht, stürmen Violine und Pianoforte gegen den Feind, der im vorhergehenden Satze sie lähmend darnieder hielt, an. Als herrliche Lichtblicke erscheinen auch hier (S. 31 und später S. 40 u. 44) die cantableren Stellen; ja selbst an einem Fugato fehlt es nicht (S. 36). Nach einer zugvollen Schlußeinleitung (S. 47) endigt das Ganze in einem triumphierenden Prestissimo, welches unzweifelhaft die Hände der Zuhörer zu lautem Applaus in Bewegung setzen dürfte.

Prof. A. T.

Briefkasten.

Herrn J. in B. Der Herausgeber von Victorias samtl. Werken, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen, ist Dr. *Pedrell* in Madrid. Die Herausgabe hat zwar begonnen und soll in diesem Jahre beendigt werden. Es sind acht Bände von durchschnittlich [illegible] Seiten in Aussicht gestellt, von denen jeder im Subskriptionspreis 15 M. kostet.

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegt je ein Prospekt von Friedrich Hofmeister in Leipzig und Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza bei, welche wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 9. Ausgegeben am 1. Juni 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Josef Reiter.

Von Dr. **Egon v. Komorzynski**-Wien.

Die kleine Gemeinde von einstmals hat sich längst mächtig erweitert und die Gesamtheit der gewissenhaften Musikfreunde Wiens kennt nicht nur Josef Reiter, sondern schätzt ihn hoch und erwartet noch viel Schönes von ihm und viel Schönes für ihn von der Zukunft. Eines so einfachen äußeren Lebensganges, wie es derjenige Reiters ist, kann mit wenigen Sätzen genügend gedacht werden! — Josef Reiter ist ein Oberösterreicher: er wurde am 19. Januar 186. in Braunau am Inn geboren. Sein Vater — Josef war das älteste von vielen Geschwistern — war Lehrer und Organist und in Braunau genoß der junge Reiter nicht nur den ersten Unterricht, sondern auch der Grund seiner musikalischen Bildung wurde dortselbst gelegt. Der Vater unterrichtete den Sohn selbst und gerade das, was Reiters späteres Schaffen so mächtig und schön aus- und kennzeichnet: Natürlichkeit und Volkstümlichkeit, deutsches Herz und ehrliche Treue — es ist wohl all' das schon damals durch den Einfluß des väterlichen Wesens in dem Knaben entwickelt worden.



Im Jahre 1872 übersiedelte die Familie Reiters nach Linz. Dort besuchte Josef das Gymnasium und bildete sich selbständig und völlig aus eigener Kraft zum Musiker aus. Das ist freilich leicht gesagt, aber es läßt sich wohl ermessen, welche Vorteile das Ringen nach geistiger Ausbildung und Selbständigkeit dem zu bieten im stande ist, der zielbewußt und unentmutigt den harten Weg solcher Autodidaktik erfolgreich zurückzulegen vermochte! Schule und Musik waren von jeher Schwestern, die Tradition der Familie kam wohl auch zur Geltung und so finden wir denn Josef Reiter seit 1881 als Lehrer in verschiedenen Orten Oberösterreichs und später Niederösterreichs wirkend. Von 1886 ab war er Volksschullehrer in Wien. Gegenwärtig aber lebt

er, unbehindert durch die ablenkenden Einflüsse der beruflichen täglichen Tretmühle, seiner musikalischen Schaffenstätigkeit.

Es ist nicht leicht, in Wien »emporzukommen«. Das wissen wir. Wien hat die Größten in sich gehabt, aber es hat sie zu Märtyrern gemacht. Mozart und Schubert sind daran gestorben, daß sie in Wien leben mußten. Der Dornenweg ist dem Künstler allüberall bereitet, aber so bitter und schmerzlich wie in Wien ist es kaum je anderswo gewesen. Reiter und seine Freunde können es bezeugen, daß die alte Tradition auch heute noch an der schönen blauen Donau nicht ganz erstorben ist. Wie sehr hat Reiter leiden müssen, bis er zu der Anerkennung gelangte, die ihm heute auch der Neid zugestehen muß! Seit 1896 erst wurden den anfangs ganz vereinzelten Aufführungen seiner Kompositionen die verdienten Erfolge zu teil. Chöre waren es, die durch ihre Urkraft zuerst so mächtig einschlugen, daß rückhaltloser Beifall losbrechen *mußte*! Aber freilich, »überall hineinzukommen«, wie wohl der technische Ausdruck lautet, ist einem Manne wie Reiter nicht vergönnt gewesen, und wir können es ruhig sagen, hätte der Mann nicht so viele Vorzüge, er wäre längst berühmt gewesen in Wien. Mit unablässiger Beharrlichkeit suchten die wenigen Einflußreichen unter den Freunden Reiters seiner Sache zum Sieg zu verhelfen. Die einaktige Oper »Der Bundschuh« hat es — nach endlosem Harren und Hoffen endlich an der Wiener Oper aufgeführt — zu keinem dauernden »Erfolge« gebracht — sie ist wahrlich nicht schuld daran; in dem schlesischen Städtchen Troppau hat sie die Hörerschaft begeistert und stürmischen Beifall erzielt.

In Armut ist Reiters Jugend verflossen, Not und Mühe, Enttäuschung und Kränkung sind dem Manne nicht erspart geblieben. Selbst seine Ehe ward ihm ein Quell des Unglücks und wurde schließlich über sein Einschreiten gerichtlich geschieden. Um so mehr verdient sein Schaffen Beachtung und Achtung. Er erhebt sich in seiner Kunst in der durch Schiller so schön geforderten Weise über das trübe Leben in das strahlende Reich des Ideals. — Reiter hat, wie schon gesagt, seine große natürliche Begabung durchaus als Autodidakt ausgestaltet. Auf dem Wege dieses Selbststudiums und dieser Selbstausbildung leiteten ihn die Vorbilder unserer größten Meister. Bach und Händel waren und sind seine Ideale und ihre Festigkeit ist auch in so manchem Reiterschen Werk zu finden und zu bewundern. Wagner hat er spät, wohl erst in Wien, kennen gelernt. Wir Wiener sehen in Josef Reiter einen der tüchtigsten schaffenden Künstler der Gegenwart, ausgezeichnet durch originale Kraft und Lebensfülle.¹) In Instrumentation und Technik aller Errungenschaften der modernen Zeit mächtig, in anspruchsloser Empfindung und herzenstiefer Gemütsinnigkeit ein geistiger Verwandter Mozarts und Schuberts — so hat er sich in allen seinen Werken — Musikdramen, Liedern und Balladen, poesievollen Musik- und Kammermusikkompositionen, in seinem Requiem und einer Kantate, auch in seiner Modernisierung des Händelschen »Messias« — unsere Achtung und Liebe vollauf erworben. Möge ihm die Zukunft verdientes Künstlerglück bringen!

¹) Siehe die Besprechung Reiterscher Werke durch Dr. Schwad-Jone in der heutigen Nummer. D. Red.

Die Originalkomposition für Instrumente im 16. Jahrhundert.

Von **Hugo Riemann.**

Auf einem höchst seltsamen Trugschlusse der ästhetisierenden Kunstbetrachtung beruht die allgemein verbreitete Ansicht, daß bis nach 1600 *die Instrumentalmusik sich durchaus in Abhängigkeit von der Vokalmusik befunden habe*. Auf wie schwachen Füßen dieses Axiom steht, geht schon zur Genüge daraus hervor, daß die Florentiner Reform doch in erster Linie eine zur unabweisbaren Notwendigkeit gewordene *Reaktion zu Gunsten der Rechte der Sprache in der Vokalmusik* war; man hatte erkannt, daß der zu hoher Kunstblüte gesteigerte polyphone Satz des Cinquecento sich von der schlichten Deklamation der *Worte* sehr weit entfernt hatte und die *Behandlung der Singstimmen mehr und mehr eine instrumentale geworden war*. Die Kriegserklärung an den Kontrapunkt war nicht ein Ruf nach Freiheit für die Instrumentalmusik, sondern vielmehr eine *Mahnung zur Umkehr zur Natur für die Vokalmusik*.

Dennoch ist der angedeutete Fehlschluß der Historiker zunächst wohl begreiflich, da mit wenigen Ausnahmen die gesamte Musik des Cinquecento mit Gesangstexten versehen ist und die wenigen textlosen Werke (sowohl die kirchlichen als die weltlichen) durchaus dieselbe Physiognomie zeigen wie die mit Texten überlieferten, so führte eben der Schluß a potiori zur Unterordnung der Instrumentalmusik unter die Vokalmusik. Daß aber das Gegenteil, die Betrachtung der Vokalmusik von dem Standpunkte der Instrumentalmusik aus und damit die Behauptung, daß die Vokalmusik des Cinquecento durchaus im Banne der Instrumentalmusik stehe, kein Nonsens wäre, ergibt sich auch aus den stetig sich mehrenden Doppelbezeichnungen der Werke auf den Titeln als »gut zu singen und zu spielen«

mit Arndt von Aichs »75 hübsche Lieder« (1519) »lustig zu singen, auch etlich zu fleiten, schwegeln und andern musikalischen Instrumenten artlich zu gebrauchen«.

Besonders in Deutschland wurden im Laufe des Jahrhunderts solche Aufschriften nicht nur auf weltlichen Gesängen, sondern auch auf Motettensammlungen[1], immer häufiger; seit 1545 folgten auch die Niederländer (Susato: Chansons ... convenables tant à la voix comme aux instruments) und 1588 die Italiener (Giannelli: Thesaurus »ad omnis generis musica instrumenta accomodatae«). Es liegt aber keinerlei Grund vor zu glauben, daß eine derartige Doppelverwendung der Kompositionen in Italien etwa erst soviel später sich eingebürgert hätte als in Deutschland. Vielleicht muß man aber im Gegenteil in solchen Titelaufschriften ein Anzeichen der beginnenden Scheidung von Vokalmusik und Instrumentalmusik erkennen, an welche man vorher gar nicht dachte!

Die schnell fortschreitenden Vervollkommnungen des Baues der Musikinstrumente gerade im Laufe des Cinquecento (besonders der Streichinstrumente, der Orgeln und der Klaviere) war wohl geeignet, die Aufmerksamkeit der Komponisten, besonders derjenigen, welche selbst Spieler von Instrumenten waren, auf spezielle technische Fähigkeiten der einzelnen Instrumentengattungen hinzulenken und die Entstehung von Spezial-Literaturen für dieselben vorzubereiten. Die Zeit der Nuove Musiche um 1600 bringt daher nicht sowohl eine Befreiung der Instrumentalmusik aus den Banden der Vokalmusik als vielmehr eine Scheidung der bis dahin immerhin im ganzen noch eine homogene Einheit bildenden Musik überhaupt in eine Anzahl von Spezialgebieten, von denen das Rezitativ und der virtuose verzierte Gesang die beiden Extreme auf vokalem Gebiete bilden, während auf dem Gebiete der nun die frühere Gemeinschaft durch Verzicht auf jeden Text aufkündigenden Instrumentalmusik vor allem die beiden Zweige der Musik für Tasteninstrumente und diejenigen für Streichinstrumente sich stark differenzieren. Erst an dritter Stelle ist daneben die Musik für Laute (und ihre Verwandten) zu nennen, deren Blütezeit nicht nach, sondern vor 1600 fällt, also in die Zeit, für welche man die Existenz einer selbständigen Instrumentalmusik in Abrede stellt. Es verdient nachdrücklich betont zu werden, daß die Zeit der Hochblüte der Lautenmusik tatsächlich das Cinquecento ist. Wenn auch die Lautenmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch Übernehmen der Notenform von der deutschen Partitur (Gaultier) repräsentabler wird als sie je gewesen, und sogar mit einigen Ausnahmsleistungen (Esajas Reusner) Einfluß auf die fernere Entwicklung der Instrumentalformen gewinnt, so ist doch ihre Literatur im 17. Jahrhundert klein im Vergleich mit dem 16. Jahrhundert.

Im Cinquecento also, der Zeit vor der Scheidung der musikalischen Komposition in eine eigentliche vokale und eine eigentlich instrumentale, finden wir nebeneinander die Kompositionen für Singstimmen a cappella, für ein Ensemble an die Stelle der Singstimmen tretender, des Cantabile fähiger Instrumente (Streichinstrumente oder Blasinstrumente) und für solche Einzelinstrumente, die in mehr oder minder vollkommener Weise der Polyphonie fähig sind (Orgel, Klavier, Laute). Wenn von diesen Gruppen instrumentaler Beteiligung, die damals im allgemeinen noch geschieden gehalten und nur ausnahmsweise zu Massenwirkungen vereinigt wurden, das Ensemble kantabler Instrumente im Cinquecento die wenigste und die Laute die reichste Spezialliteratur hat, so ist dafür der ganz natürliche Grund leicht nachzuweisen. Denn für Laute bedurfte es eines wirklichen Arrangements mit sehr weitgehenden Konzessionen, wenn ein nach damaliger Sitte in Stimmbüchern gedruckter Tonsatz für sie spielbar gemacht werden sollte; für Orgel oder Klavier genügte im allgemeinen die Zusammentragung der Stimmen auf ein Doppel-Liniensystem (Intavolatura d'organo), die jeder Organist leicht selbst besorgen konnte; für das Ensemble kantabler Instrumente aber wurden ohne weiteres die Stimmbücher, wie sie waren, aufgelegt.

Hiernach ist aber auch wohlverständlich, warum die Sonderliteratur für Orgel und für Laute an Originalwerken ungefähr ebenso arm ist wie die für ein instrumentales Ensemble. Die soviel größere effektive Ausdehnung der Lautenliteratur beruht eben doch nur auf der Drucklegung der Übertragungen von Vokalsätzen in die Lautentabulatur, während für das instrumentale Ensemble Übertragungen zunächst gar nicht in Frage kamen. Die wenigen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Stimmen gedruckten Instrumentalwerke sind fast ausschließlich Tänze (Attaingnant 1529, 1530, 1545; Consilium 1550 [Gervaise]); daß dieselben überhaupt in dieser Form erschienen, beweist, daß der Tanz ohne Gesang mehr und mehr neben dem gesungenen Reigen aufkommt, vielleicht sogar, daß nur mehr gespielte Tanzstücke (ohne daß getanzt wird) anfangen, eine Rolle zu spielen, die ja nach 1600 außer Zweifel steht. Ein in Stimmen gedrucktes Buch mit [illegible]stimmigen Ricercari von J. Buus (1547) und die ebenfalls in Stimmen gedruckten dreistimmigen Fantasie et Recercari des Tiburtino vom Jahre 1549 nebst [illegible] dreistimmigen Ricercari von Willaert repräsentieren zunächst allein unter den Stimmendrucken ohne Texte die für die Kirche geeignete Instrumentalmusik; gerade diese beiden Werke (die übrigens naiver Weise die Aufschrift »da cantar[e] et sonar« tragen) sind aber wahrscheinlich in erster Linie für Orgel gemeint und nur darum nicht in Tabulatur gedruckt, weil

es ja so leicht ist, aus den drei Stimmen eine Partitur zusammenzutragen und die Organisten gewohnt waren, die Werke bei dieser Verarbeit erst mähig kennen zu lernen. Daß das »da cantare« nicht ernstlich gemeint ist, beweist der Name Ricercar, der damals nur Originalkomposition für Instrumente und niemals Arrangements von Vokalsätzen gegeben wird. Somit haben wir also auch eine Doppelverwendung der eine Anzahl realer Stimmen durchführenden originären Instrumentalwerke für ein Ensemble von kantablen Instrumenten und für der Polyphonie fähige Einzelinstrumente anzuerkennen, und es ist selbst um 1600 noch sehr fraglich, inwieweit in Stimmen gedruckte Instrumentalwerke (die Canzonen, Fantasien, Ricercari von Merulo, Quagliati, Banchieri, Spongia, die Sammlungen von Giac. Vincenti 1588 und Raverij 1608) in erster Linie für Orgel gemeint sind. Dagegen ist jeder Gedanke an solche Doppelverwendung ausgeschlossen bei den mit Praeambulum (oder seit 1550) Toccata überschriebenen Orgelstücken (A. Gabrieli, Merulo), welche nicht nur stets Originalkompositionen sind, sondern auch eine andere Ausführung nicht zulassen, weil sie bereits bestimmt mit der Eigenart des Instrumentes rechnen; also die ersten Wurzeln der späteren Virtuosenmusik vorstellen.

Bei der somit bis auf diese anfänglich nur sehr unbedeutenden Emanzipationsversuche evidenten Identität der Formen der Vokalmusik und der Instrumentalmusik ist es von besonderem Interesse, näher festzustellen, inwieweit dieselben spezifisch vokaler oder aber instrumentaler Natur sind. Da ergeben sich aber im Hinblick auf die Texte zwei Hauptkategorien:

I. Kompositionen metrischer Texte.

II. Kompositionen von Prosatexten.

Zunächst ist dabei dem Irrtum entgegenzutreten, daß das Metrum eines Gedichtes geschweige der Reim in der letzten Wurzel etwas Sprachliches, ein Postulat der Sprache sei. Daß es das nicht ist, beweisen die französische, auch die provenzalische und auch die sogar lateinische und italienische Poesie, in denen ein und dasselbe Wort die gegensätzliche Stellung im Rhythmus zuläßt [illegible] oder [illegible]. Nein, die Einspannung der Sprache in das Joch des Verses ist vielmehr etwas rein Musikalisches, das nur darum der Sprache nicht geradezu übertragen ist, weil die Sprache in der Vokalisation allerdings ebenfalls musikalische Elemente enthält, welche aber in solcher Verbindung stark gesteigert werden. Das Endergebnis steht durchaus in Parallele mit der Rhythmisierung der Körperbewegungen im Tanz. Aber obgleich zweifellos weder die Körperbewegungen noch die Sprache sich einer strengen rhythmischen Regelung widersetzen, im Gegenteil dieselbe gern erleiden, so ist doch weder das rhythmisch formvollendetste Gedicht noch der stilvollste Tanz bereits Musik und wir erkennen, daß das, was zuletzt doch allein die Musik ausmacht, die Melodie ist.

Die Melodie aus den Worten der Sprache ableiten zu wollen ist genau so widersinnig, wie sie aus den Körperbewegungen herzuleiten. Melodie ohne Rhythmus ist aber freilich ebensowenig Musik, wie Worte ohne Rhythmisierung Verse sind, oder Körperbewegungen ohne Rhythmus Tanz. Das aber ist evident, daß rhythmischer Text, rhythmische Körperbewegungen und rhythmische Melodie sich in der ungezwungensten Weise zu einer schönen Einheit verbinden können.

Das Tanzlied ist daher ohne Zweifel die schlichteste und darum älteste Verbindung der Künste und eine der allerstärksten Wurzeln der musikalischen Literatur überhaupt, der aber bereits früh die zwei Gattungen des Tanzes mit Instrumentalbegleitung ohne Gesang und des gesungenen Liedes ohne Tanz entsprießen.

Durch den mit dem Beginn des 2. Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung erfolgten Zuwachs der dem Altertum fremden Mehrstimmigkeit ist zunächst die spezifisch musikalische harmonische Bestimmtheit der Tonbeziehungen wesentlich verstärkt worden, aber da dieselbe eben als eine Mehrheit von Stimmen auftritt, so hat sie auch für den Rhythmus eine Anzahl neuer Erscheinungsformen ergeben, die jedoch durch das oberste Gebot der Einheit des Ausdrucks in enge Grenzen gebannt sind. Immerhin hat sich herausgestellt, daß sogar das Zusammengehen einer Mehrheit von Stimmen in dem gleichen Rhythmus dessen Intensität erhöht, sodaß das schlichte Tanzlied im Gewande der Mehrstimmigkeit nichts von seiner Ursprünglichkeit und Natürlichkeit einbüßt, im Gegenteil als Tanz einer Mehrheit nur um so natürlicher erscheint.

Andererseits hat aber die Mehrstimmigkeit sehr früh auf ganz neue Kombinationen der Sprache und der Musik hingeführt durch die Aufdeckung des eigenartigen Reizes, den der nicht gleichzeitige, sondern zeitlich verschiedene Vortrag derselben Worte durch zwei und mehr Stimmen ausübt. Es scheint, daß das neue Kunstmittel der Imitation gleich zuerst in der Form der Austauschung der Worte und Melodien längerer Bruchstücke (Verse, Zeilen) metrischer Texte gefunden wurde (im Rondellus des 13. Jahrh.); dasselbe wurde aber weiterhin zu einem hochwichtigen Mittel, Prosatexte einem strengen Rhythmus einzufügen, indem der successive Eintritt der Stimmen so geordnet wurde, daß dabei den natürlichen Anforderungen der rein musikalischen Formgebung Genüge geschah (symmetrischer Aufbau). Dabei sprang dann als neues Wirkungsmittel der Imitation das Erkennen der Identität des zeitlich getrennten heraus.
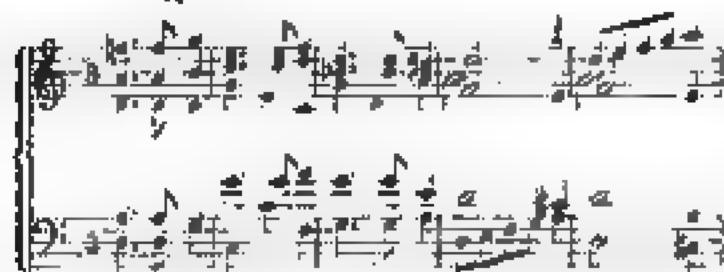
Man hat also wohl ein Recht, zu sagen, daß der successive Vortrag derselben Textworte mit gleicher oder ähnlicher Melodieführung
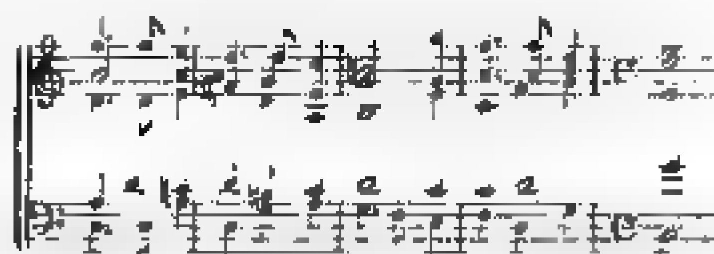
im Vokalen, ja geradezu im Textlichen wurzelt und in diesem Sinne kann man zugeben, daß die imitatorische Arbeit des mehrstimmigen Satzes vokalen Ursprungs ist. Und doch ist gerade die zeitlich verschobene, teilweise gleichzeitig verlaufende Wiederholung (Engführung) etwas, das von der schlichten Rede sehr weit abliegt. Die Praxis der Komponisten, den Anfängen der einzelnen Textzeilen prägnante Motive zu geben, deren Nachahmung durch andere Stimmen leicht verstanden wird, muß doch wohl nicht dahin gedeutet werden, daß die Übereinstimmung der Worte das melodisch-harmonische Gefüge durchsichtig macht, sondern vielmehr umgekehrt dahin, daß die auffällige melodische Identität die sonst schwerlich bemerkte Übereinstimmung der Textworte enthüllt. Daß die natürliche Deklamation der Worte an der Gestaltung dieser Kopfmotive wesentlichen Anteil haben kann, soll nicht bestritten werden; aber es genügt, auf das für längere Tonsätze allein verfügte »Kyrie eleison« oder »Halleluja« hinzuweisen, um zu zeigen, daß doch ein selbständiger musikalischer Ausdruck, der natürlich dem Vorwurfe des Textes sich anpaßt, das eigentlich dem Komponisten vorschwebende ist und daher das Schreiben für Singstimmen ganz und gar nicht auf einer Ableitung der Melodie aus der Sprachbetonung beruht. Es ist darum keineswegs eine Nachbildung von Eigenschaften und Gesetzen der Sprache, sondern vielmehr eine bewußte freie Verwertung der im Kampfe mit den Problemen der musikalischen Einkleidung von nicht-rhythmischen Texten zuerst entdeckten Mittel rein musikalischer Formgebung, was uns in den imitierenden Vokalsätzen entgegentritt. Freilich steht aber außer Zweifel, daß die Verbindung mit dem Worte zu allen Zeiten der Musik unschätzbare Dienste geleistet hat, da dieselbe in der eindeutigsten Weise auf die Erkenntnis der Ausdrucksbedeutung der musikalischen Mittel hinführt. Denn die dem Worte gesellte Melodiephrase verliert, wenn ihr Ausdruck dem Wortsinne widerspricht, sie bekräftigt und verstärkt in ungemeinem Maße den Ausdruck der Worte, wenn sie sich mit demselben deckt. Aber es ist ein sehr großer Irrtum, wenn man in der natürlichen Aussprache der Worte die Wurzel für charakteristische ausdrucksvolle, denselben entsprechende musikalische Motive finden zu können meint. Worte allerverschiedensten Sinnes, die an den musikalischen Ausdruck die gegensätzlichsten Anforderungen stellen, haben einerlei Tonfall und Aussprache und [illegible] ist Dank — nicht nur eine einzige, sondern tausend verschiedene Melodiephrasen können mit denselben Worten widerspruchslos verbunden werden.

So können wir also nur sagen, daß in Worten (gleichviel ob metrischen oder nicht) ausgesprochene erhabene Ideen und starke Affekte imstande sind, die Phantasie der Komponisten mächtig anzuregen und sie zu ausnahmsweisen Leistungen zu begeistern. Aber jede damit erzeugte Melodiephrase wächst als dauernder Besitz der absoluten Musik zu, und es darf auch durchaus nicht zugegeben werden, daß sie solcher Beihilfe seitens der Dichtung durchaus bedürfe, um die selbständige Tonsprache vorwärts zu zu bringen.

Den Erstlingen der mehrstimmigen Instrumentalkomposition merkt man es wohl an, daß die mannigfachen Anregungen zur Belebung, ja zur Kontrastierung des Ausdrucks, welche entgehende Worte geben, nicht leicht zu missen sind; z. B. entbehren die Ricercari von Bosso und Willaert gänzlich der das Interesse neu anregenden Gegensätze und versanden in einer gesteigerten Anforderungen nicht genügenden Monotonie, welche auch ein entwickelterer historischer Sinn nicht ganz überwindet. Zunächst finden die Komponisten ein Genügen in der kontrapunktischen motivischen Arbeit und betreten langsam, aber in ausdauerndem Fleiße die Mittel des auf sich allein angewiesenen musikalischen Ausdrucks. Ein Bedürfnis, den ernsten Ausdruck dieser dem kirchlichen Vokalsatze geistesverwandten und auch formell an ihn anknüpfenden Ricercari etwa durch Bildungen zu kontrastieren, wie sie den Tänzen der Zeit geläufig sind, empfinden sie zunächst nicht. Die ersten Versuche, den Bann einer gleichfließenden Stimmung zu brechen, bringen die Orgel-Toccaten, welche breite akkordische Hauptpartien, wie sie auch dem Motettensatze geläufig sind, wo er die Imitationen aussetzt, mit lebhaftem Passagenwerk kontrastieren. Doch ist billig nicht zu verwundern, daß die Meister diese mehr willkürlich hingeworfenen, ihre Virtuosität und die Mittel der Orgel ins Licht stellenden »Spielstücke« nicht so hoch einschätzten wie die strengen Ricercari mit ihrem organischen Stimmengeflecht. Erst mit der Nachbildung der Form der weltlichen Chansons der Franzosen in den Canzoni francesi oder canzoni da sonar, welche im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts schnell beliebt wurden, begannen die Orgelkomponisten die Kontrastierung bewußt als Mittel der Lebendighaltung des Interesses einzuführen und zwar bald in einem Übermaße, das uns heute noch viel weniger zusagen will als die Wechsellosigkeit der Stimmung der Ricercari. Die Canzoni da sonar haben als Nachbildung der weltlichen Chansons natürlich [illegible] [illegible] den charakteristischen Rhythmen und Melodiewendungen der Tänze [illegible] und gehen mit deren Aufnahme bald weit über ihre Vorbilder hinaus in der Zusammenschweißung heterogenster Elemente zu einem buntscheckigen Ganzen. Canzonen mit 5, 6 und mehr Tempo- und Taktwechseln, die zugleich ein völliges Umschlagen des Charakters bedeuten, sind um

1600 gar nichts seltenes. Nach der Rauerijschen Sammlung (1608), deren einziges erhaltenes Exemplar ich vollständig aus den Frankfurter und Berliner Stimmen spartiert habe, scheint Claudio Merulo da Correggio, der mit 2 vierstimmigen und 2 fünfstimmigen (V° ad libitum) Canzonen vertreten ist, sich des buntscheckigen Wesens enthalten zu haben, da nur die Schlußnummer des Werkes (No. 36) einen kleinen Mittelteil von neun Takten Tripeltakt enthält, die drei anderen Nummern dagegen Tempo, Taktart und Charakter festhalten, auch alle vier wie die besten von G. Gabrieli und Banchieri am Schluß auf den Anfang zurückkommen. Die Nummern 5 (a 4), 18 (a 5), 23 (a 4) sind ganz nach Art des Ricercar gegliedert mit immer neuen die Stimmen durchlaufenden Motiven, die sich aber im Charakter so wenig unterscheiden, daß die Stücke auch mit Ricercar überschrieben sein könnten. Nur No. 36 hat durch den galliardenartigen Mittelteil unbedingt Anspruch auf den Namen Canzone (verkürzt auf 1/4 der Werte).





Das musikalisch wertvollste der 4 Stücke ist No. 23, das ich vollständig als Beilage gebe.

Alle vier Canzonen Merulos haben übrigens (wie die ganze Sammlung) einen »Basso seguente«, d. h. eine nicht selbständig geführte, sondern die jeweilig tiefsten Töne aufweisende Orgelstimme, die natürlich für die Aufführung mit kantabeln Instrumenten als besondere Stimme (Generalbaß) in Frage kommt, dagegen bedeutungslos ist, wenn die Stücke überhaupt auf der Orgel gespielt werden. Wenigstens ist das meine aus den obigen Ausführungen sich ergebende Meinung. Mit Motiven wie denen von No. 23, die stark gegen die konventionellen fast alles Ausdrucks baren der Mehrzahl der älteren Canzonen und Ricercari abstechen, kommt Merulo bereits Frescobaldi sehr nahe, dessen Arbeitsweise noch durchaus dieselbe ist, der aber eben durch scharfgeschnittene thematische Motive auffällt.

Claudio Merulo (1533—1604).

Canzon da sonar a 5 (Ricercar).

A.

Viol. 1ª (Viol. 2ª)

Violino (Viola)

Basso

Basso seguente

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I. K.

A. (I)

Lose Blätter.

Die Heirat wider Willen.

Komische Oper in drei Aufzügen von E. Humperdinck.

Erstaufführung im Berliner Opernhause am 14. April.

Von Rud. Fiege.

Es war natürlich ein Erfolg. Nicht ein stürmischer, aber doch ein warmer. Er ging freilich nicht vom großen Publikum aus, sondern von allen den vielen Verehrern des berühmten Komponisten von Hänsel und Gretel. An ihrer Spitze stand Frau Cosima Wagner, die allen Fragenden versicherte, daß das neue Werk vortrefflich sei. Liebend hatte sich seiner der Freund *Richard Strauß* angenommen, so daß es musterhaft herauskam. — Was kann doch unsere Oper leisten, wenn es darauf ankommt, das einmal zu zeigen. Es sollte eigentlich immer darauf ankommen.

Wer den Klavierauszug sich vorher angesehen hatte, der war entzückt. Wer aber auch den Text unter den Noten las, der mußte bedenklich werden. Wer nun noch theatererfahren war, der sagte sich, daß diese kunstvolle gehaltreiche Musik mit ihrer gelehrten kontrapunktischen Arbeit für eine komische Oper nicht passe, sagte sich

auch wohl noch mehr, was die Aufführung noch bewahrheitete, und nun ich nun an Fehler und Mängel des Werkes feststellen und in aller Kürze begründen muß.

Der erste und schwerste Fehler ist die Wahl des Stoffes. Eine längst abgetane Operettenhandlung ist es, die das neue Textbuch einem Lustspiele des Alexander Dumas entnimmt: dem »Fräulein von St. Cyr«. Ein Marionettenstück, in dem der Zufall oder der Einfall des Autors alles fügt. Keine organisch sich entwickelnde Dichtung. Zwei Stiftsdamen lieben zwei Kavaliere in der Armee, die sie gar nicht kennen. Als diese sie aus dem Institut entführen wollen, werden sie verhaftet und in die Bastille geworfen. Sie können sie retten, wenn sie die Mädchen heiraten, was sie ja von allem Anfang — wenigstens der Graf und Hedwig — wollten. Nun aber wollen sie es nicht, denn auf einmal halten sie die Mädchen für falsch. Zum Altare führen sie sie aber doch. Und dann reisen sie ohne ihre Frauen an den lustigen Hof von Madrid. Bald erscheinen die Gattinnen auch dort, um in galanten Zwecken das Herz des Königs zu erobern. Das verwetzen [illegible] aber die Männer doch und und [illegible] plötzlich wieder regetan. So kehren die nicht Wahn Verheirateten als glückliche Ehepaare nach Paris zurück.

Nichts von dem, was uns in Hänsel und Gretel so anheimelte und entzückte, findet man in dieser Handlung. Nicht die Schilderung der Eltern- und Geschwisterliebe, nicht die frohen Spiele und lustigen Streiche der Jugend, nicht den Zauber des Waldes, nicht das Grauen vor Hexen, nicht den beseligenden Glauben an Schutzengel. Kein Herz, kein Gemüt. Eine recht zusammengewürfelte, unorganische Handlung, in der man hier auch gar keine Komik finden wird. Und sie ist in einer durchaus nicht geschickten, oft sogar unklarer Sprache gefaßt. So meint einmal der Liebhaber Duval, er habe der Dame die Ehre nicht genommen, wenn sie eine habe! Komme sie nur nicht so eingebildet, ...? [illegible] ... Vater wird nicht einmal ausgeehrt.

Bei der Bearbeitung des Textes greift Humperdinck leider wieder zur nichtklassischen Form, der Sprechton erklingt zur Musik. Und in längeren Szenen herrscht das gesprochene Wort. Würde er von unserem Meister Wagner es nicht lernen, so könnte er bei Wolf-Ferrari in den Neugierigen Frauen erfahren können, wie man auch den Unterhaltungsteil in musikalischer Weise behandelt. Wo der Personen Sprache der Gesang ist, da wundert man sich, wenn sie plötzlich zu reden anfangen.

Humperdinck ist ein zu ernster Musiker, er arbeitet zu gründlich, und die polyphone Schreibweise ist ihm zu geläufig, als daß er für dieses oberflächliche Operngedicht, das man ruhig der Operette hätte lassen sollen, den leichten oder gar einen leichtfertigen Ton anschlagen könnte. Um doch seinem Zuge [illegible] läßt er einem Darsteller ein pastoses [illegible], [illegible] sich auch gelegentlich der Tanzrhythmen und [illegible] [illegible] Koloraturen in die Musik [illegible] gelangt dieses [illegible] gequälte Kantilene. Wieviel Kunst in der Orchesterarbeit steckt, das kommt den meisten davon, die diese Komposition nur hören, nicht zur Erkenntnis. Der Musiker entdeckte der Kunst [illegible] und sie waren dann verwundert, daß es von der Bühne her nicht so klang, wie sie am Klavier gespielt hatten. Nun kann man leider von [illegible] zur Verwendung gelangenden musikalischen Motiven nicht sagen, daß sie [illegible] ausdrucksvoll wären. Bedeutsam sind zwei längere Orchesterepisoden, die [illegible] in der komischen Oper wohl nie so erscheinen. Es hebt sich — für das große Publikum ein Fehler — aus der stets ernst und gründlich einherschreitenden Musik nur selten etwas leicht ins Ohr Fallendes heraus. Da wäre nur ein Duett zu nennen, das Nachtigallenschlagen begleitet und von einer Koloratur verzierten Sopranwalzer und. Ein Quartett im 2. Akte bildet vielleicht den musikalischen Höhepunkt des Werkes. Ein mächtiger Chor am Schlusse ist von großer Wirkung, paßt aber nicht in den Rahmen. — Die Aufführung unter *Richard Strauß* war musterhaft. Die Damen *Destinn* und *Herzog* gaben mit den Herren *Philipp* und *Hoffmann* die zwei Liebespaare in hervorragender Weise. An allen Aktschlüssen war der Beifall laut, und mit den Darstellern mußte auch der Komponist wiederholt zum Danke vor dem Auditorium erscheinen.

Über Cherubinis »Wasserträger«

Von Dr. Max Arend.

Aus der Opernsaison in Leipzig ist eine bedeutsame Aufführung von *Luigi Cherubinis* »Wasserträger« (und zwar für den Kenner doppelt angenehm, nicht in einer Bearbeitung, etwa der von Langer [illegible], sondern im Original) zu erwähnen. Leipzig ist die einzige Bühne deutscher Zunge, und wohl überhaupt die einzige Bühne, welche den »Wasserträger«, die einzige Cherubinische Oper, die sich in der Gegenwart gerettet hat, noch ständig in ihrem Spielplane hat. Zum Beweise die [illegible] Registerkarten des bei Breitkopf & Härtel erscheinenden Deutschen Bühnenspielplanes entnommenen statistischen Zahlen seit 1899: in der Zeit vom [illegible] September 1899 bis [illegible] August [illegible] erscheint das Werk auf [illegible] Bühnen (Leipzig [illegible], Kassel [illegible], Schwerin [illegible] [illegible]) auf [illegible] Bühnen (Leipzig [illegible], Rostock [illegible], Hamburg und Altona [illegible]), [illegible] auf [illegible] Bühnen (Leipzig [illegible], München [illegible], Würzburg [illegible] und Chemnitz [illegible], Halle [illegible], Königsberg [illegible]), [illegible] auf [illegible] Bühnen (nicht in Leipzig, in Mannheim [illegible] in der Langer-Humperdinckschen Bearbeitung, in Bremen und Düsseldorf je [illegible] im Original), [illegible] auf [illegible] Bühnen (nicht in Leipzig, in Plauen [illegible] in der genannten Bearbeitung), [illegible] in Leipzig. Man sieht, daß jede der aufgeführten Bühnen das Werk nur in einer einzigen Saison gibt und dann wieder fallen läßt, mit Ausnahme von Leipzig; mit anderen Worten: in Leipzig gehört das Werk dem stehenden Spielplan an, wenn es auch nicht sehr häufig aufgeführt wird, auf allen anderen deutschen Bühnen ist es Experiment. Es ist angenommen, wenn man von Leipzig berichtet, auf diesen, man darf sagen Vorzug des Leipziger Operntheaters hinzuweisen.

Fragt man nun, hat die Leipziger Bühne recht oder alle anderen, so ist die Antwort immerhin nicht mit einem Worte zu geben.

Die äußere Handlung ist mit großem Bühnengeschick entworfen: hat im ersten Akt eine geschickte Exposition, im zweiten den Höhepunkt und im dritten kurz vor dem Schluß eine ergreifende Peripetie; sie interessiert schon wegen der [illegible] Parallele zu Beethovens Fidelio, der durch die [illegible] des [illegible] Sinn des Komponisten nach [illegible] wird. [illegible] des Parlamentspräsidenten wird von einem politischen Gegner verfolgt und muß mit seiner [illegible] Gemahlin fliehen, weil er dem Volke gutes tat. Der Segen einer guten Tat läßt ihn schließlich gerettet werden. Man sieht, [illegible] war das Werk in Paris ein sehr geschickter Appell an die Volksgunst, denn obwohl das Stück in der Mitte des 17. Jahrhunderts spielt,

empfand es jedenfalls [illegible] als in der Gegenwart [illegible]. In Deutschland, wo die Oper sich länger als in Frankreich gehalten hat, [illegible] der Menge reiche Nahrung. [illegible] an die Menge und auch die zum Teil [illegible] Szenen, in denen sich der biedere Wasserträger [illegible]. Immerhin aber [illegible] Interessen auch bei Zuschauer [illegible] heute, denn wenn der Stoff [illegible] nicht, so ist damit ja von selbst die Vermischung des tragischen und komischen Stils gegeben.

Die Cherubinische Musik mit ihrer [illegible] Farben, ihrer [illegible] und ihrer außerordentlichen [illegible] ist ein Meisterwerk. [illegible] Denn das Cherubinische Verhältnis zwischen Gesang und dem [illegible] und die [illegible] noch in Mozart und Gluck. Bei den Leipziger Aufführungen dagegen wurde man den Eindruck nicht los, als [illegible] Begleitung des Begleiters fehle. [illegible] Technik [illegible] wenn schon er die Spuren des Alters seiner Stimme nicht verdecken kann, auch [illegible] eine Leistung, wenn auch vielleicht etwas zu sehr nach der Seite der [illegible] und [illegible] durchaus anerkennenswert.

[illegible] mit einem, im Artikel Richard Wagner [illegible] Meinung [illegible], daß das Musikdrama Wagners mit seiner Bewegung des Dramatischen, seiner Verwendung der [illegible] musikalischen Formen [illegible] Hintergrund seiner Texte als [illegible] Werke [illegible] komischen Formen, deren [illegible] Wasserträger zu den meistgespielten [illegible] Opern gehören. Und doch sehen wir, daß auch das letzte Werk dieses Meisters erst auch in Leipzig und zwar auch hier [illegible] gegeben wird. [illegible] mit dem Tragiker Gluck [illegible] Cherubini [illegible] Gluck im Cherubini ist ein [illegible] Verhältnis [illegible] zu seinem Nachfolgern [illegible] Mozart [illegible] das, daß dieser [illegible] musikalisch reicher und Mozart [illegible] im ganz anderen Maßstabe als der im Vergleich mit Mozart [illegible], daß aber in dramatisch-tragischer Hinsicht nicht nur [illegible] des [illegible] Tragödie [illegible] gestellt werden muß. Um die [illegible] und tragische [illegible] einen Maßstab zu haben, muß man auf die [illegible] nach Bayreuth [illegible], aber ein Maßstab für die Cherubinische Oper [illegible] der [illegible] Dichtung [illegible] den Maßstab.

Und so hat man nach dem Anhören des außerordentlich [illegible] und man kann selbst sagen [illegible] Werkes den Eindruck [illegible], daß der [illegible] gewesen sein muß [illegible] um den für das Neue [illegible] Raum zu schaffen. Dem [illegible] musikalischen [illegible]

bleibt übrigens die Ouvertüre, der musikalisch wertvollste Teil der Oper, im Konzertsaal erhalten; außerdem [illegible] das [illegible] der Oper eröffnende und später sogar [illegible] verwendete [illegible] zu [illegible] Tempo [illegible] die [illegible] zu Anfang [illegible] an die Stelle des [illegible].

Vielleicht aber ist die Betrachtung eines Werkes, wie des »Wasserträgers«, geeignet, [illegible] zu werden, den Verfasser kürzlich an anderer Stelle [illegible], daß es [illegible] Aufgabe [illegible] wie [illegible] der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts, [illegible] durch regelmäßige [illegible] Zyklen einen Überblick zu geben, in denen [illegible] Cherubini nicht fehlen [illegible] Form unter [illegible] Beispiel [illegible] Meistern [illegible] oder [illegible] Repertoire [illegible] nicht [illegible]. Es kann nicht [illegible] werden, daß diese Kenntnis des Verständnis der noch auf der Bühne lebenden Werke befruchtet und bereichert.

Eine Aufführung von K. Loewes »Sühnopfer des Neuen Bundes«

Von Oskar Brunnow in Jarmen (Pommern)

Die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« [illegible] für die Vermittlung der Musik [illegible] in die breite Masse [illegible] Vorkommnisse jeder Art (Jahrgang IX, No. [illegible] [illegible] zu [illegible] daß namentlich in ihren Spalten auf die Balladenmeister und Kirchenkomponisten Dr. Karl Loewe [illegible] ist.

[illegible] Jahren [illegible] Leopold Hirschberg [illegible] das [illegible] Loewes Oratorium »Das Sühnopfer des Neuen Bundes« (Jahrgang IX, No. [illegible] [illegible] in der Hofkirche zu Stuttgart aufgeführt [illegible] Bremen gefolgt, [illegible] mit großer [illegible] Wirkung. In den letzten Wochen ist das Werk des Pommerschen Meisters in seiner Heimat [illegible] durch die Aufführung in Jarmen. Es kann [illegible] Interesse haben, einige Bemerkungen zu berichten, welche sich aus diesem Unternehmen in einer kleinen Landstadt ergeben haben.

[illegible] Jahrzehnt [illegible] Loewe [illegible] eine [illegible] Wirkung [illegible]. Der [illegible] Leiter des kleinen Kirchenchors [illegible] Möglichkeit [illegible] Notenmaterial vom [illegible] Königl. Bibliothek zu Berlin [illegible] zu schaffen. Zwei Monate [illegible] die Proben, [illegible] kleinen Verhältnissen [illegible] Die Solopartien [illegible] Musik zur Verfügung [illegible] Pagenn (Sopran) [illegible] (Baß). Die Tenorpartie [illegible] Am [illegible] des [illegible] Nachfeier der Konfirmation und [illegible].

[illegible]

[illegible] No. [illegible] und [illegible] eine [illegible]

[illegible]

[illegible] von Weyrauch

[illegible]

[illegible]

Brahms und Mendelssohn Einflüssen begegnet man, jenen als den sentimentalen Neigungen dieser in etwas wehrend und den Soli und Soli mit Chor die kirchlicher Strenge wahrend. Und soll man auch das noch erwähnen, so ist das Werk selber als Ganzes betrachtet, ein [illegible] Kompositionsblock [illegible]. Es ist eine »Passion« im wesentlichen nach dem Johannes-Evangelium und [illegible] Versuche auf den Choral als Gemeindegesang [illegible] Aber schließlich und das ist die Hauptsache ist doch eben etwas Ganzes aus allem diesem geworden, ein schönes, von künstlerischem Fleiß und echter Weihe erfülltes Werk, dessen Drucklegung dem Verlag von Chr. Friedr. Vieweg, der übrigens auch Einzelnummern daraus allgemein zugänglich machte (den a capella-Chor »Vaterunser« und die Soli »Sei getreu bis in den Tod«, »Lasset uns ihn lieben« und »Zion streckt ihre Hände aus«), als Verdienst anzurechnen ist. Auf die hiesige Aufführung kommend, so sagen wir [illegible], daß sie eine Tat [illegible] war. Der trefflich geschulte verstärkte Kirchenchor mit dem vom Allgem. Musikverein gestellten Orchester gab [illegible]. Die Soli sangen die Damen Schröder und Schütz von der Hofoper und die Herren [illegible], gleichfalls von der Hofoper, Kober und Eduard Mann, letzterer der Evangelist par excellence. An der Orgel waltete Herr Organist [illegible] seines Amtes, am Pulte der Harfe Frau [illegible] Zoch, an dem der Violine Herr Arnone, beide von der Königl. Kapelle.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Mai. Die Königliche Oper hatte den glücklichen Gedanken, R. Wagners Nibelungen-Zyklus zu ermäßigten Preisen zu geben, und es liefen so viele Bestellungen ein, daß nur deren kleinerer Teil berücksichtigt werden konnte. Viel weniger [illegible] man sich für E. Humperdincks neues Bühnenwerk »Die Heirat wider Willen«. Die bösen Berliner, die einst die Euryanthe als Ennuyante bezeichneten, sagen jetzt, sie gingen in Humperdincks Oper wider Willen. — Am 1. Mai erstanden zwei neue lyrische Bühnen, die Wolzogen-Oper und die Kroll-Operette, wie sie heißen sollte, während sie in der Tat den langatmigen Titel führt »Operette im Neuen Königlichen Opern-Theater (Kroll)«. Was nun die Erstgenannte anbetrifft, so findet sie sich einstweilen — denn später gedenkt sie ein eigenes Heim zu gründen — im [illegible] Theater, das schon früher einmal längere Zeit hindurch [illegible]. Ernst v. Wolzogen will hier das musikalische Lustspiel pflegen und glaubt, es sei von dieser Gattung genug vorhanden, oder es werde doch bei der Aussicht, auf eine Bühne zu gelangen, soviel neu entstehen, daß es ihm an geeigneten Stücken nicht fehlen könne. Man darf nun den Tag nicht nach dem Morgen beurteilen, aber verheißungsvoll ging die Sonne dem ersten Operntage nicht auf. Zuerst gab es den alten Wieland als Scherzspiel »Das Urteil des Midas«. Es bringt Apoll mit den Musen, den Gott Pan nebst vielen Faunen und den König Midas auf die Szene. Der Witz besteht nun darin, daß dem Midas der Pangesang besser als der Apollogesang gefällt, wofür er mit Eselsohren geschmückt wird. Dazu gab *Hans Hermann* die Musik, deren Fehler es ist, nicht dramatisch zu sein. Und dabei tritt sie mit Instrumentalmassen auf, die für eine Götterdämmerung ausreichten. Was in [illegible] eine gefällige Kunst darstellen sollte, das braust gleichförmig und ausdruckslos an uns vorüber. — Etwas besser stand es um die zweite Gabe des Abends, E. v. Wolzogens Textbuch aber zu der einaktigen Oper [illegible], deren Vorgänge Heines Reisebildern entnommen sind, hatte doch den geringeren Verdienst an dem Achtungserfolge des Werkes. Lustig ist es auch nicht. Arbeitet es doch mit verbrauchten Figuren und oft verarbeiteten Geschehnissen. Über Gumpelino haben wir [illegible] lachen können, auch über den Trank, der des Heiratens [illegible] sollte, in Wahrheit aber nur eine [illegible] Verdauung bewirkt — jetzt sagen wir mit dem Schuster [illegible] David dazu: »Hab andere Gefallen«. Der Musik *Bogumil Zepler* ist [illegible] als manches, was wir sonst von dem einst [illegible] kennen. Macht er sich noch nicht von der Walzerseligkeit frei, wird er uns seine Muse noch besser zeigen. Es scheint mir nach dieser Probe seines Könnens der Mann zu sein, der wirksam an der Erneuerung des musikalischen Lustspiels mitarbeiten könnte. Hat die Wolzogen-Oper noch andere Stücke vorrätig, so wird sie bald damit herausrücken müssen, denn diese ziehen die kein Publikum an. [illegible] Die Krolloper ist an den bisherigen Direktor des Erfurter Stadttheaters, Herrn *Köhle* verpachtet. Er überließ sie zunächst dem Wiener Operettenleiter *Zeller*, der mit seiner Gesellschaft die Wiener Tanzoperette »Jung Heidelberg« aufführt. Später wird er dann wohl die Bühne der Oper widmen und es versuchen, die schöne Zeit des alten Krolltheaters neu erstehen zu lassen. Die jetzt aufgeführte Operette ist [illegible] der Hausgemeinschaft *Mütschler*. Was fehlte, fügte *E. Kremser* dazu. Und auch seine Walzer, die die Schaubühne doch einmal vorhanden ist, sprechen an. Ein paar echte Wiener Darsteller gehören ja zu diesem Bühnenwerken. Sie waren da, also gefiel die Operette.

Wenn ich bei dem Berichten über die Konzerte der letzten Wochen des Musikalien [illegible] verfahren, wobei es naturgemäß etwas bunt zugehen muß, so ergibt sich schließlich eine große Steigerung. — Das letzte Philharmonische Konzert war ein Beethoven-Abend, in dem u. a. die Vortragenden *G. Schumann*, *J. Joachim* und *R. Hausmann* das Konzert für Klavier, Violine und Violoncello ausführten, wobei leider nur der Klavierpart erschöpfend gespielt wurde. — Eine junge Pianistin, *Elise Ney*, erwies sich als starkes, aber noch ungezügeltes Talent mit bedeutend entwickelter Technik, aber noch nicht beseeltem Vortrage. — Eine Konzertsängerin *Else* [illegible] aus München trug mit meist angenehm klingendem Stimmchen musikalisches Lied- und Zierwerk technisch vor, zeigte aber auch in Liedern zarten Charakters Empfindung. — Herr *Bernh. Stavenhagen* erwarb sich als Orchesterleiter volle Anerkennung. Er führte G. Mahlers erste Sinfonie vor, die im ganzen den Kennern recht wohl gefiel, dem Publikum weniger. Ich fand Bedeutendes neben Gewöhnlichem stehen, hörte oft Musik, die meinem doch vielerfahrenen Ohren keine mehr war, und auch mit einem [illegible] Walzermotiv [illegible] Mahler spielt, als er aus dem Trauermarsche in ein Zerrbild desselben übergeht. Dann deklamierte [illegible] das »Dekamerone«, ist ein seltsam Mittelding zwischen pathetischem Reden und Singen —

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]. [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

Hamburg. [illegible]

[illegible] [illegible]

Hannover. [illegible]

[illegible] Vecsey, dann Reisenauer, Risler, [illegible] d'Albert, Sauer [illegible], ferner Edith Walker [illegible] Kossmann [illegible], Frau Geller-Wolter, Helene Staegemann, von Raatz und Kotzyky(?) als bedeutendste Erscheinungen hervor. — Das Operntheater brachte eine zweimalige ungekürzte Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen«, ferner als Novität Offenbachs [illegible] Oper »Hoffmanns Erzählungen« sowie 5 Neueinstudierungen: »Othello« von Verdi, »Faust« von Gounod und »Djamileh« von Bizet. Von Wagner wurden sämtliche Werke mit Ausnahme des »Rienzi« in zusammen 26 Vorstellungen aufgeführt. Mozart war nur mit seiner »Zauberflöte« und seinem »Figaro« vertreten. Im ganzen wurden in 117 Vorstellungen 38 verschiedene Opern gegeben.

L. Wuthmann.

Berlin. Der akademische Verein »Organum« des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik [illegible] vom 12. bis 14. April d. J. [illegible] [illegible] Domorganist Ernst Diechmann-Verden [illegible]

[illegible]

Auf Wiedersehen zum 25. Stiftungsfeste im Jahre 1910!

Treu, einig, fest! Organum.

Domorganist E. Diechmann-Verden.

Greifswald. Der königliche Musikdirektor und Organist an St. Nikolai *Friedrich Reinbrecht* veranstaltet regelmäßige Orgelkonzerte in der Nikolaikirche, in denen bedeutende Orgelkompositionen [illegible]

[illegible]

Die Herzogliche Intendanz der Hofkapelle und des Hoftheaters zu Dessau hat soeben die »Übersicht über die Spielzeit 1908/09« herausgegeben. [illegible]

[illegible]

Besprechungen.

[illegible]

[illegible]

Schulz, Bernhard. Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[illegible]

Briefkasten

[illegible]



unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

IX. Jahrgang. 1904/05.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich [illegible] Mark.

No. 10. Ausgegeben am 1. Juli 1905.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ludwig Thuille.

Von **Eugen Segnitz.**

Schon seit manchem Dezennium verdankt unser Kunstleben der Stadt München Anregung verschiedenster Art und gar manches Talent hat von hier seinen ersten Flug in die Öffentlichkeit unternommen. Zu den sympathischsten Erscheinungen jüngster Zeit gehört unstreitig der liebenswürdige Künstler, dessen Leben und Wirken hier im Umrisse dargestellt werden soll.



Ludwig Thuille weist sich in jedem seiner Werke als der stillschaffende, sein Ziel mit Beharrlichkeit und sicherem Schritte verfolgende Musiker entgegen. Er gehört nicht zu denen, die da glauben, mit Stürmen und Drängen neue Welten zu gewinnen, der Kunst neue Gesetze zu geben oder andere Pfade zu weisen. Gewiß nicht. Aber ein sehr, sehr Bedeutendes liegt in seinen Werken geborgen: Der Zug hin zum Tiefinnerlichen und Intimen, zu einfacher, prunkloser Aussprache alles dessen, was er an Selbsterschautem und Selbsterlebtem in sich trägt. Das ist an sich schon eine Kunst und Tatsache zugleich, die heute, in den Tagen des musikalisch-unkünstlerischen Strebertums und des Jagens nach Extremen den Mann hoch über viele andere emporhebt und uns ihn lieben heißt. Aus allen seinen Kompositionen sprechen Sinnigkeit, heiteres Empfinden und warmes Herz zu dem Hörer. Und dazu kommen noch Wahrhaftigkeit und Schönheitssinn. Thuille ist eine ausgesprochen lyrische Natur. Seine zwei prächtigen Bühnenspiele »Lobetanz« und »Gugeline« bestätigen solches. Diese wie seine Lieder insgesamt der Wahl der Textdichter erbringen aber auch den Nachweis, daß Thuille durchaus Romantiker ist, aber Romantiker im besten Sinne. Einer von denen, die wohl imstande sind, die einzelnen und verborgenen Klänge

und Töne aus dem weiten Reiche der künstlerischen Schönheit zu sammeln und uns zu übermitteln, die das Gemeinschaftliche in den verschiedenen Künsten dartuend suchen und den verschütteten Quell des Volksmärchens aufs Neue erschlossen haben. Thuille ist ein Meister feinsinniger, naturempfindender Stimmungsmalerei. Überall in seinen Bühnenwerken, Liedern und Kompositionen für Kammermusik tritt dies in Erscheinung. Hieraus erklärt sich mir die Bedeutung seiner musikalischen Persönlichkeit und die Bewertung seines Schaffens für unsere allgemeine zeitgenössische Kunst.

Ludwig Thuille wurde am 30. November 1861 in Bozen geboren, wo sein Vater eine Kunst- und Musikalienhandlung besaß. Gar bald tat sich die reiche musikalische Beanlagung des Knaben kund und wurde im Elternhause nach bestem Vermögen und auf jegliche Weise gefördert. Der Tod des Vaters brachte mancherlei Veränderungen mit sich. Der elfjährige Ludwig ward nach der altberühmten Benediktinerabtei Kremsmünster in Oberösterreich geschickt, um daselbst humanistischen Studien obzuliegen. Im allgemeinen war ihm hier wenig Gelegenheit geboten, seine musikalischen Talente weiter zu entwickeln. Aber er wurde als Chorknabe angestellt und machte doch wenigstens im Kirchendienste die Bekanntschaft mit manch schönem Stück aus den Schätzen älterer Musik. Verhältnisse sowie die menschenfreundliche Unterstützung einer edlen Gönnerin brachten es mit sich, daß Ludwig Thuille im Herbste des Jahres 1876 nach Innsbruck übersiedelte. Er besuchte hier das Gymnasium weiter und gewann in der Person des bekannten Musikdirektors *Pembaur* einen trefflichen musikalischen Mentor. Thuille machte namentlich im Klavierspiel und in den kontrapunktischen Disziplinen ebenso schnelle als bedeutende Fortschritte, die ihn für die Aufnahme in eine höhere musikalische Lehrschule qualifizierten.

So kam es, daß Thuille im Oktober 1879 wohlvorbereitet die Königliche Musikschule in München bezog. Er studierte daselbst drei Jahre lang unter der Leitung von *Joseph Rheinberger* Orgelspiel, Harmonie und freie Komposition und genoß den Klavierunterricht von *Carl Bärmann* jun. Ein Jahr nach seinem Austritt aus der Anstalt wurde Thuille an derselben als Hilfslehrer für Pianofortespiel angestellt. Hier ist er noch heute, seit 1883, als hervorragender Professor tätig. *Jos. Rheinberger* hatte sich 1901 in den Ruhestand zurückgezogen. Thuille nahm nun von der Erteilung des Pianofortunterrichts völlig Abstand und erhielt einen großen Teil der Kontrapunkt- und Kompositionsklassen. Thuille steht hier inmitten eines großen Kreises von Schülern, bestrebt, die ihm anvertrauten Talente in Ansehung ihrer Individualität zu leiten und zu fördern, ihren Blick zu weiten und zu klären, vor allem aber jeder Einseitigkeit der künstlerischen Anschauung zu steuern — und zwar wirken um so nachdrücklicher, als Thuille allen neuen Erscheinungen, die bedeutendes Wollen und wahres Können zu gleichen Teilen aufweisen, immer sehr sympathisch gegenübersteht. Hingegen hält es der Künstler für seine ausgesprochene Pflicht, wenigstens in seiner Eigenschaft als Pädagog jener kritiklosen Überschätzung entgegenzutreten, die in der Bewertung so mancher Werke moderner extremer Richtung Platz gegriffen hat.

Schon im zarten Knabenalter versuchte sich Ludwig Thuille als Komponist. Von seinen unterschiedlichen Werklein damaliger Zeit hat sich aber nichts erhalten und der Künstler selbst vermochte über ihren Inhalt und ihre Beschaffenheit auch keinen Aufschluß mehr zu geben. Bis zum fünfzehnten Lebensjahre gelangte Thuille in der Kenntnis der gang und gäben Musikliteratur über die Zeit Franz Schuberts nicht hinaus. Aber gerade dieser Umstand trug seinen Früchten das Ihrige dazu bei, in ihm das lebendige Gefühl für schöne Form und notwendige organische Gliederung wie auch für den architektonischen Aufbau zu befestigen. Die Kenntnis der Werke der alten Meister legte in ihm einen guten, festen Grund. Erst der Verkehr mit seinem Lehrer *Joseph Pembaur* eröffnete ihm Bekanntschaft und Einblick in das Wesen der romantischen Richtung. Und da war es wieder vor allen anderen *Robert Schumann* mit den Werken der ersten Schaffensperiode, der auf Thuille und seine künstlerischen Entwicklungsjahre einen nachhaltigen Einfluß ausübte. Eigentlich nur vom Hörensagen kannte Thuille Richard Wagner und seine Schöpfungen, die zu genießen er bis zu seinem achtzehnten Lebensjahre außer stande war. Erst nach seiner Übersiedlung nach München wurde ihm Gelegenheit geboten, diese gewaltigen Werke kennen zu lernen und damit den bis dahin beinahe ausschließlich in den engen Grenzen der Pianofortemusik befangenen Empfindungs- und Ideenkreis um eine Welt zu bereichern. In München erhielt Thuille den größten künstlerischen Eindruck, der sich geradewegs zu einem innigen und tief nachwirkenden bedeutungsvollen seelischen Erlebnis gestalten sollte, im Jahre 1880 in einer von *Hermann Levi* geleiteten Aufführung von Tristan und Isolde. Dieses Wunderwerk erfüllte den jungen Musiker derart, daß ihm die Bekanntschaft mit Wagners „Meistersingern von Nürnberg“, die im Sommer desselben Jahres ebenfalls zur Wiederaufführung am Münchener Hoftheater gelangten, keinen gar so großen Eindruck auf ihn zu hinterlassen vermochten.

In die erste Zeit von Thuilles Münchener Leben fällt auch die Bekanntschaft mit *Richard Strauß*, der damals noch die Schulbank drückte und bald darauf seine Gymnasialzeit absolvierte. Zwischen Thuille und Strauß kam es bald zu einem überaus

regen und intimen Verkehr, der schließlich die Bande der Freundschaft immer enger um die zwei hochstrebenden Gemüter zog und zu einer Fundgrube schöner und unvergänglicher Erinnerungen wurde.

Ludwig Thuille hat sich auf allen Kompositionsgebieten (außer auf demjenigen der Kirchenmusik) betätigt. Aus der Studienzeit sind lediglich zwei Werke an die Öffentlichkeit gelangt: Nämlich die Sonate für Klavier und Violine (Op. 1) und eine Orgelsonate (Op. 2), die beide sich insbesondere nach Seite des Formalen hin auszeichnen und auch von des jungen Tondichters beweglichem Gemüt lebhaft Zeugnis ablegen. Eine Ertüchtigungsouvertüre für Orchester, ein Klavierquartett, ein Klavierkonzert sowie eine Anzahl von Liedern und Chorkompositionen sind Manuskript geblieben. In das Jahr 1883 fiel die Veröffentlichung von drei Klavierstücken (Op. 3) und fünf Liedern mit Klavierbegleitung. Als Thuille 1883 Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. wurde, sah er sich veranlaßt, ein größeres Orchesterwerk, eine viersätzige Sinfonie in Angriff zu nehmen. Richard Strauß brachte sie Jahrs darauf in Meiningen zu erstmaliger Aufführung und Thuille führte sie persönlich in einem Konzerte des Hoforchesters dem Münchener Publikum vor. Diese Sinfonie und auch ein gleichzeitig entstandenes Trio für Klavier, Violine und Viola blieben dann im Pulte verschlossen, während eine andere, ganz vortreffliche Komposition, das Sextett für Klavier und Blasinstrumente (Op. 6) Thuilles Namen zum ersten Male in weitere Kreise trug und welches nach der auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins (1889) stattgefundenen erstmaligen Aufführung seine, von besonderen Erfolge begleitete Wanderung durch eine große Zahl deutscher Konzertsäle gemacht hat. In den folgenden vier Jahren trat ein Stillstand in Thuilles Produktion ein, der nur durch das Erscheinen von einigen Liedern nach Stielerschen Dichtungen (Op. 4 und 5) vorübergehende Unterbrechung erfuhr.

Das Jahr 1887 sollte für Thuilles künstlerische Entwicklung bedeutungsvoll werden. Schon in Meiningen hatte er durch Richard Strauß' Vermittlung *Alexander Ritter*, den Komponisten der Opern »Wem die Krone?« und »Der faule Hans« kennen gelernt. Ritter zog nach München und bald darauf kehrte auch Strauß nach Isarathen zurück. Beide, Thuille und Strauß, schlossen sich eng an Ritter, diesen reich begabten Menschen und Musiker an. Sie verdankten Ritter die eingehende und tiefgründige Erkenntnis des Lisztschen Schaffens, das sie bislang kaum beachtet hatten, an dem sie beinahe mit Geringschätzung vorübergegangen waren. Ritters ungemein befruchtende Anregung veranlaßte Thuille, sich nunmehr auch auf das dramatische Gebiet zu wagen. Ritter dichtete für Thuille das Opernbuch »Theuerdank«. Das Werk entstand in den Jahren 1893–1895 und ward am 12. März 1897 in München zum ersten Male gegeben. Es blieb Manuskript. Nur das Vorspiel erschien einzeln (als Op. 16) unter dem Titel »Romantische Ouvertüre«. Sie stellt wirklich einen Ritt ins romantische Land dar und ist von warmem Leben melodischer Kraft und fortreißenden poetischen Schwunges erfüllt. Ludwig Thuille schritt sehr bald auf dem dramatischen Wege fort. Er erwarb ein Jahr später durch Richard Strauß' Vermittlung *Otto Julius Bierbaums* Dichtung »Lobetanz« als Textbuch zu seinem dreiaktigen Bühnenspiel, dessen Uraufführung am 6. Februar 1898 in Karlsruhe unter *Felix Mottl* stattfand. Thuille und Bierbaum blieben in Verbindung und beide schufen zusammen das zweite Bühnenspiel »Gugeline«, das in Bremen am 4. März 1901 zum ersten Male erschien und später auch in Darmstadt aufgeführt wurde. Schwierigkeiten mancherlei Art in der Besetzung der einzelnen Partien schreckten andere Bühnen bis heute von der Annahme des Werkes zurück, das ohne Frage Thuilles reifsten und ursprünglichsten genannt zu werden verdient.

Bei aller anhaltenden Beschäftigung mit musikdramatischen Plänen und Werken fühlte sich Thuille doch immer wieder zur Pflege der Kammermusik hingezogen. So ging er noch vor der Vollendung des »Lobetanz« an das ungewöhnlich schöne Klavierquintett (Op. 20), das zu den besten Erscheinungen der neueren Kammermusik zu rechnen ist. Weiterhin betätigte sich unser Meister noch mit je einer Sonate für Klavier und Violoncello (Op. 22) und Violine (Op. 30). Auch erfuhr die musikalische Lyrik besondere Beachtung und Pflege: so entstanden die Liederhefte, die nach und nach als Op. 12, 15, 19, 26 und 27 erschienen. Von außen her sollte Thuille ebenfalls Anregung zu neuem Schaffen empfangen. Er übernahm im Jahre 1889 die Leitung eines größeren Münchener Männergesangvereins (»Liederhort«) und fand hier ein weites Feld für seinen Drang nach Wirken und Tätigkeit. Er schuf eine Reihe von Kompositionen für Männerchor (Op. 9, 11, 13, 14, 17, 21, 23 und 28), die wieder sein ausgesprochenes Talent, Stimmungen festzuhalten und deren Niederschlag als eigenen inneren Erlebens wiederzugeben, in überzeugendster Weise dartun. Wie unter Thuilles Liedern die »Wahlverwandtschaft« (aus Op. 12) bald viel gesungen und im besten Sinne populär wurde, so gehörte in kurzem auch der farbenreiche Männerchor »Weihnacht im Walde« zu dem ständigen Bestande leistungsfähiger Chorvereine. Diesen gesellen sich noch die zwei, in den letzten Jahren viel aufgeführten kleineren Chorwerke: »Traumsommernacht« (Op. 25, mit Solovioline und Harfe) und das »Rosenlied« (Op. 29) und drei Gesänge für Frauen-

stimmen nach Eichendorffschen Gedichten (Op. 31). Als letzte Spenden bemerkenswertester Art erwiesen sich auch noch mehrere Hefte Klaviermusik, die als Op. 33 und 34 erschienen sind.

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.*)

Von Dr. **Max Zenger**

Neben Haydn und Mozart einer- und Beethoven andererseits tritt, ebenso wie letzterer dem 18. und 19. Jahrhundert angehörig, eine Gruppe von Meistern zweiten oder dritten Ranges auf, welche als Nachfolger und Pfleger der von Haydn und Mozart geschaffenen und in ihren Formen sich [illegible] Instrumentalmusik zwar viel zum allgemeinen Verständnis und zur Popularisierung derselben beigetragen haben, von dem aufgehenden Stern Beethovens aber, da sie doch nur einen Abglanz ihrer weit heller leuchtenden Vorbilder geschaffen hatten, bald nach ihren ersten, zum Teil außerordentlichen Erfolgen verdunkelt wurden. Die vorzüglichsten, wenigstens noch dem Namen nach bekannten darunter sind: *Adalb. Gyrowetz*, der Böhme, der an Fruchtbarkeit in allen Zweigen der Komposition selbst Haydn übertraf; *Paul Wranitzky*, im gleichen Jahre wie Mozart geboren, komponierte [illegible] Sinfonien, 45 Streichquartetten usw.; *Ign. Jos. Pleyel*, ein Jahr später geboren, Schüler Haydns, der in London sogar mit dem Meister rivalisieren durfte und dessen zahlreiche Kompositionen auch in Deutschland die gangbarsten waren; *Leop. Ant. Kozeluch*, Mozarts vielfach begünstigter Rival in Wien, und *Andreas Romberg*.

Von letzterem, Beethovens Jugendfreund aus der Bonner Zeit, hören wir dann und wann noch gern eine Sinfonie, weil sie formell mit denjenigen Haydns zum Verwechseln ähnlich und auch frisch an edlen Gedanken ist. Über sie alle gibt das Kapitel „Deutsche Philister" in *W. Riehls* „Charakterköpfen" amüsanten Aufschluß. Hoch über ihnen stehen zwei ebenfalls zeitgenössische, als Komponisten bedeutende, als Beherrscher des Klavierspiels klassische und noch jetzt maßgebende Erscheinungen: *Muzio Clementi* (1752–1832) und *Johann Nepomuk Hummel* (1778–1837). Die vom alten Seb. Bach [illegible] Weise, das Klavier zu spielen, war durch seinen Sohn Phil. Emanuel Bach Mozart, welcher nach der technischen Seite der größte Pianist seiner Zeit gewesen sein mag, übermittelt worden. Diese Tradition griff Clementi auf, war aber 4 Jahre älter als Mozart und ganz auf eigenen Füßen stehend, das Musikalisch-Kunstgemäße der (zwar tadellosen und glänzenden) Technik unterordnete. Die höchste Blüte dieses nach Mozarts Tode von Clementi fortgeführten rein künstlerischen Klavierspiels, wo der Klaviereffekt nur dem Gedanken zu dienen hatte, erscheint bekanntlich in Beethovens unsterblicher Klavierliteratur. Aber auch Clementi hat in seinen etwa [illegible] Kompositionen, meist Sonaten, fürs Klavier einige Schöpfungen, wie z. B. die drei großen, Meister Cherubini gewidmeten, Sonaten und die zweisätzige Sonate in H moll, welche trotz einer gewissen akademischen Zurückhaltung einen bedeutenden Gedankeninhalt aufweisen. Das beste über diesen heutzutage nicht mehr genügend gewürdigten Meister hat ebenfalls *W. Riehl*, der ihn „den Sonatenschreiber" nennt, geschrieben. Während in Clementis Schule, die man auch die Mozart-Clementische nennen kann, jene stilistisch ernstere Spielart sich entwickelte, regten sich in der Wiener Schule bald nach Mozarts Tode die ersten Anzeichen überwiegender Virtuosität. Zwar hat *Hummel* selbst, der glänzendste Vertreter dieser Richtung, zeitlebens Mozarts innigster Verehrer (als Knabe zwei Jahre lang in dessen Hause und sein Schüler), den Virtuosen durchaus nicht über den Künstler gestellt. Dazu war er als Komponist in verschiedenen Fächern, namentlich auch in der Kirchenmusik, viel zu ernst; doch trägt seine Schreibweise neben der Tüchtigkeit der alten Schule auch bereits der virtuosen Fingerfertigkeit durch einen eigenen, der Klaviertechnik entsprungenen Figurenapparat Rechnung. Neben Hummel und Clementi ist des letzteren Schüler *Joh. Bapt. Cramer* (1771–1858), mehr durch unmittelbares Studium Bachs und Händels zum ausgezeichneten, jetzt noch bekanntlich unentbehrlichen Klaviermeister herangereift. Seine praktisch nutzbringenden und musikalisch gehaltvollen Etüden machen mit Clementis „Gradus ad Parnassum" noch immer den wichtigsten Lehrstoff unseres heutigen Klavierunterrichts aus. An ihn reihen sich an: *Ludwig Berger*, Lehrer von Mendelssohn und Taubert, mehr als charaktervoller Spieler denn als Komponist bedeutend; *Aug. Alex. Klengel*, bekannt durch seine als Seitenstück zu Bachs Wohltemperiertem Klavier geschaffenen Fugen und Canons; *John Field*, einer der letzten Schüler Clementis, der als Komponist und Interpret am Klavier gleich bedeutend war. [illegible] Unter diesen Vertretern spezifisch vir-

*) [illegible]

beiden Meistern vergleichbar, für die Klavier-Pädagogik, und zwar von den elementarsten Anfängen bis zur höchsten Fertigkeit. *Henri Bertini* (geb. 1798 zu London, gest. erst 1876 zu Grenoble), dessen allgemein verbreitete Etüden sich durch ansprechende Melodik der lernenden Jugend empfahlen. *Carl Czerny* (geb. 1791 zu Wien, gest. 1857 daselbst), dessen »Schule der Geläufigkeit« (Op. 299) noch heute jeder Klavierspieler kennen muß und welcher zu Schülern keine geringeren als Fr. Liszt, Döhler, Thalberg neben vielen anderen Celebritäten hatte. *Ignaz Moscheles* (geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 zu Leipzig), gleich bedeutend als Virtuose (schon vom 14. Lebensjahre an), wie als Komponist von Klaviersachen (u. a. den prächtigen 24 Studien, Op. 70, und den »Charakteristischen Studien«, Op. 95) und Pädagog — als Mendelssohn das Konservatorium zu Leipzig gründete, gewann er Moscheles als Lehrer des Klavierspiels, was das Renommee dieser Anstalt mit begründen half; endlich *Henri Herz* (geb. 1803 zu Wien, gest. 1888 zu Paris), einer der gefeiertsten Pianisten und Klavierkomponisten der Welt, dessen Ruhm und Einfluß (1825—35) aber beim Eintritt einer neueren Richtung, namentlich durch das siegreiche Auftreten Liszts, ihr baldiges Ende fanden. Wenden wir uns wieder den nun folgenden wirklich schöpferischen Genieen nach Beethoven zu.

Franz Schubert versuchte als Instrumentalkomponist nicht da fortzufahren, wo Beethoven für ihn aufhörte — die Kenntnisnahme von dessen allerletzten Werken war ihm nicht gestattet, weil sie erst nach dem Tode beider herauskamen —, sondern er folgte den Bahnen der drei Meister mit Ausschluß jener letzten Epoche Beethovens. Dies ist um so mehr zu beachten, als wir in ihm den ersten unzweifelhaften und zugleich großen Romantiker in der Instrumentalmusik zu erblicken haben. Ja noch mehr. Während viele Jugendwerke des gottbegnadeten Liederfürsten infolge des in der Zeit liegenden romantischen Dranges sehr freiheitlich angehaucht sind und sogar manche darunter mit ungewöhnlicher Neuerungsgelüste in anderer Tonart endigen als sie anfangen, so zeigt seine weitere Entwicklung eine immer entschiedenere Unterwerfung unter das von jenen drei Schönheits-Aposteln verkündete Dogma. Wie bekannt überwiegt in Schuberts schöpferischer Tätigkeit die Vokalmusik: er ist der allbewunderte und unübertroffene Meister des Liedes. Gleichwohl steht er als Instrumentalkomponist unter all seinen Zeitgenossen und Nachfolgern durch Reichtum der Idee und originale Gestaltung jenen drei Meistern und unter diesen der Richtung nach wieder Beethoven am nächsten. Daß er ihn selbst bei längerem Leben erreicht hätte, ist nicht auszudenken; doch hat der Tod wohl in der ganzen Kunstgeschichte kein so schmerzliches Opfer gefordert, als indem er diesen großen Künstler im Beginn der Reife der staunenden Mit- und Nachwelt entriß. Wie seine gefeiertsten und in aller Welt gesungenen Lieder der Mehrzahl nach seinen letzten Lebensjahren angehören, so entstammen diesen auch seine nach Inhalt und Form vollendetsten Instrumentalwerke, wie z. B. die herrliche große Sinfonie in C dur, welche in seinem Todesjahre (1828) entstanden ist. Daß die im Jahre 1822 begonnene Sinfonie in H moll, welche prophetisch Schuberts Beruf als eines Vermittlers zwischen der Klassizität und der Romantik ankündigt, unvollendet geblieben ist, dürfte zu den größten Verlusten zu zählen sein, welche die Musikgeschichte zu beklagen hat.

Was sich bei Schubert selbst in den Jahren künstlerischer Reife kaum weniger als in früher Jugendzeit geltend macht, ist leider eine merkwürdige Ungleichwertigkeit seiner Instrumentalkompositionen. Und zwar zeigt sich diese nicht nur im Verhältnis ganzer Werke zueinander, sondern es finden sich oft in einem und demselben Werke Kundgebungen höchster Genialität unvermittelt neben dürftigen, dann wieder längere Strecken gleichgültiger Mittelgüte. Diese gerade bei einem Genie wie Schubert schwer verständliche Erscheinung erklärt sich aber abgesehen von seiner ungleichartigen Produktivität bei kurzer Lebensdauer aus einer besonderen Charaktereigentümlichkeit des Tonsetzers, welche J. Schindler als »Starrsinn« bezeichnet. Wie sich dieser in seinem ganzen Tun und Treiben äußerte, so machte er sich ganz besonders in der Unlust geltend, einmal Geschriebenes zu ändern oder zu überarbeiten. Die Feile, welche Beethoven unablässig anwendete, um zur höchsten Vollkommenheit zu gelangen, war Schubert ein unbekanntes Ding. Was ihm der Augenblick eingab, ward gleich zu Papier gebracht, so wie es sich bot, ein Selbstkritik war seine schwächste Seite. Doch darf ihm keineswegs als Selbstüberhebung ausgelegt werden; vielmehr entsprach diese Sorglosigkeit beim Schaffen dem seligen Bewußtsein, sich von den ihm überreich zufließenden Gaben des Genius nie verlassen zu sehen. Was *Rob. Schumann* über seine Produktivität im Liedgesange schreibt, gilt ungeteilt wiederum auch von seiner Instrumentalmusik.

»Wenn«, sagt Schumann, »Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genius ist, so ist Schubert einer der größten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann, dem man nachsagt, daß er ungefähr so viel geschrieben wie Bach und Händel zusammen, verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden.« Ist nun auch, wie angedeutet, Schuberts Produktion auf dem Gebiete der Instrumentalmusik mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen, so stehen doch noch immer verhältnismäßig viele seiner Instrumentalwerke an

die Sphäre Beethovenscher Geistes, und da in der musikalischen Komposition die Qualität sicher über die Quantität zu stellen ist, verdient dieser hier, ihn als Letzteren gerade am nächsten in unserem Jahrhundert zu stellen. Außer den bereits genannten Werken dieses hohen Ranges mag hiermit nur auf einzelne seiner Streichquartette, die in A moll, D moll (oder nur) das große Klaviertrio in B dur, das Forellenquintett usw. hingewiesen werden.

Eine Art Zwischenstellung in der Gesamtentwicklung nimmt der um 13 Jahre früher geborene *Ludwig Spohr* (1784–1859) in der Instrumentalmusik ein. Zwar ist auch er ähnlich wie Schubert als Vermittler zwischen der klassischen und romantischen Epoche anzusehen, doch ging er nach der Romantik nicht weiter hin, als es seine persönliche Neigung zum Hinschwärmen im Elegischen, Empfindsamen und Weichen gestattet. An Beethoven, den er unterschätzte und sogar verurteilte(?), zeigt er sich in allen seinen zahlreichen Kompositionen, namentlich aber in den der Instrumentalmusik angehörenden als im Banne Mozarts stehend. Da er jedoch dessen überkommene Form mit neuem Inhalt zu erfüllen nicht immer kräftig genug ist, erstarrt er dem zuweilen zum öfteren Formalismus. Und doch ist es hochinteressant zu beobachten, wie in Spohrs Musik, sei es in der Oper, wo er gegen den viel urwüchsigeren und originelleren C. M. v. Weber den Kürzeren zieht, oder in seiner umfangreichen sinfonischen und Kammermusik, oder auch in seinen Oratorien, mit denen er sich die glühende Verehrung der Engländer erwarb, gerade sein persönlicher Hang zur Sentimentalität durch Steigerung der Chromatik und Enharmonik die über Schubert hinausgehende spätere Romantik inauguriert. Von unbestritten bleibendem Wert sind seine zahlreichen, namentlich in technischer Hinsicht bedeutenden Konzerte. Diese sind für die Violine, auf welchem Instrumente er als ausübender Künstler und Lehrer bekanntlich zu den größten aller Zeiten gehört. Aber auch in seiner sinfonischen und Kammermusik, welch letztere zahlreiche Werke für Streichinstrumente vom Quartett bis zum Oktett, sowie für Blasinstrumente in Kombination mit Streichinstrumenten und Klavier enthält, finden sich sowohl ganze Nummern als einzelne Sätze von außerordentlich feiner Charakteristik. Als hervorragend edler Künstler bleibt sich Spohr in allem, was er geschrieben, gleich. Er ist, wenn auch zwischen klassischer und romantischer Richtung schwankend, überall ein bewundernswerter Meister in Beherrschung der Form und der gediegenen, zugleich vornehmen Satzweise, auch ein ausgezeichneter Kontrapunktist — an Gediegenheit steht Schubert freilich über ihm.

Abgesehen von seinen herrlichen Opernouvertüren gab einen originellen Beitrag zur Instrumentalmusik jener Zeit noch *Carl Maria von Weber* mit seiner Klaviermusik, insbesondere seinen vier großen Sonaten, dem Konzertstück F moll mit Orchester und der besonders populär gewordenen »Aufforderung zum Tanz«. Daß er in erster Linie zum Opernkomponisten geboren war, dieser Schicksalsfügung haben wir einer anderen Perle der dramatischen Kunst den »Freischütz« zu danken. Dagegen ist Weber weder als Kontrapunktist noch als Beherrscher der thematischen Arbeit allzu ernst zu nehmen, daher können seine Sinfonien und diversen Kammermusikstücke eigentlich nicht in Betracht kommen. Doch vereinigt sich in jenen Sonaten eine außerordentliche melodische Produktivität mit einer sprühenden(?), ganz individuellen klaviertechnischen Ausdrucksweise und Technik. Sie sind keine Sonaten im eigentlichen bisherigen Sinne, sondern vielmehr zyklische Konzertstücke mit der ungefähren äußeren Form der Sonatenreihe(?), in welcher für den verlorenen Kammermusikstil eine Fülle absolut neuer Melodik im glänzenden Brillanz des Klaviersatzes entschädigt; sie sind eine Art Kompromiß von Theater- und Konzertmusik, welches die bisherigen üblichen Schranken völlig ignoriert, uns aber durchaus genießerisch unterhält. Im F moll-Konzertstück erhebt sich Weber am höchsten in der Richtung zum Klassischen, die »Aufforderung zum Tanz« ist ein glänzendes Opfer auf dem Altar Terpsichores.

Dieses letztere Stück bezeichnet übrigens einen Wendepunkt in der Geschichte der Tanzmusik, welcher, ohne daß Weber die geringste Schuld zufiele, im ethischen Sinne mehr zu bedauern als zu begrüßen ist. Bisher hatte die Tanzmusik, soviel sie auch Anlaß zur Annäherung der beiden Geschlechter zu allen Zeiten gegeben haben mag, das Moment der Liebe nicht in sich begriffen; sie beschränkte sich auf das objektive Vergnügen des graziösen Rhythmus, an welchem die beiden Geschlechter, wie es namentlich bei vielen deutschen Nationaltänzen einst der Brauch war, gerade so gut auch getrennt teilnehmen konnten. Die »Aufforderung zum Tanz« nimmt in ihrem wertvollsten jedermann interessierenden Teil, dem schwebenden und wiegenden Dreiviertel(?), das zarteste Liebeswerben an, wie es nur jemals junge Herzen verbinden konnte. Weber hat dem Tanze die Liebe eingeimpft. Dies wurde sofort aufgegriffen von den Wiener Altmeistern der Tanzmusik, Lanner und Strauß dem Älteren. Aber während Weber der Keusche sich in den Grenzen des Platonismus hielt, nahm der Wiener Walzer sofort unsicherer(?), wohl auch mitunter grobsinnliche Elemente in sich auf; er ist seitdem vom Pfade der Keuschen immer mehr nach dieser Seite abgewichen und ganz folgerichtigerweise zur Grundlage der niedrigeren Operette geworden. Aus diesem Grunde ist auch das gute Einvernehmen zwischen der Kunstmusik und der Tanzmusik, welches noch zu

[illegible]

Lose Blätter.

Musik als Volkskunst

Von Dr. Hugo [illegible]

[illegible]

Musikbildung des Volkes [illegible]. Gerade in der Musikbildung dürfen wir keine trennende Mauer zwischen der [illegible] und den Bildungsanstalten [illegible] aufrichten. [illegible] Schule [illegible] und [illegible] Nummer [illegible] und die [illegible] Kunst [illegible] Die [illegible] dieser Kunst [illegible] zu dem [illegible] Studenten und dem [illegible] der Schule [illegible] unter den Bildungsanstalten der Jünglinge und [illegible].

Das [illegible] in der Schule und in das Haus [illegible] die Werke der Musik wieder [illegible]. In der Schule [illegible] die [illegible] Lehrer [illegible] und die ganz besonders in den Schulen der [illegible] Kirchen und [illegible] des Lehrers [illegible] des Lehrers [illegible] und an Stelle [illegible] der Musik [illegible] Musik [illegible]. Denn [illegible] und [illegible] die ja [illegible] immer [illegible] wird, ist schon der erste Weg zur [illegible] der musikalischen [illegible].

Das Harmonium hat aber [illegible] den Vorzug, [illegible] und [illegible] Töne [illegible] und [illegible] der Harmonie. [illegible] Schule und Haus [illegible] das Harmonium als Nachbar der Orgel [illegible] für die große [illegible] und [illegible] Orchester [illegible]. Die [illegible] des Harmoniums [illegible] auf dem Harmonium [illegible] Tempo [illegible] die Kunst.

[illegible]

[illegible] Musik [illegible] und Haus [illegible] Musikbildung des Volkes [illegible]

[illegible] Musik [illegible]

[illegible] wenn die Schüler nicht [illegible] Stücken auf dem [illegible] Klavier [illegible] Schule und an seinem [illegible] Platze [illegible] auf dem Lande [illegible] Anleitung [illegible] und Vater [illegible] zum Morgen [illegible] und [illegible] an den [illegible]. Die Musik ist eine [illegible] Kunst. Die [illegible] Choralgesänge [illegible] Morgen [illegible] Dankbarkeit gesetzt.

Auch der Inhalt der [illegible] in Haus und Schule.

Wenn der [illegible] Vorstandsrat [illegible] so ist eine Wirkung [illegible] Musik [illegible] und [illegible] Kinder [illegible] Musik [illegible] Schulen Deutschlands [illegible] und die Kinder [illegible] Hermann [illegible] Musik [illegible] Harmonium [illegible] Musik [illegible] Lehrer [illegible] Musik [illegible] Mozart, Bach, Haydn [illegible].

[illegible] des Harmoniums [illegible] Musik [illegible] im Hause [illegible]

[illegible]

Wie die [illegible]

[illegible]

Beethoven-Feier

[illegible]

[illegible]

Das letzte Abendmahl. Oratorium von Peter Hartmann

[illegible]

Monatliche Rundschau.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Dresden. [illegible]

[illegible]

Otto Schmid.

Elberfeld. [illegible]

[illegible] Max Reger [illegible]

[illegible]

[illegible] jungen Münchener Künstlers wird es eine große Freude sein, zu hören, daß *Max Reger* hier vollen Beifall erntete, besonders mit der 2. Serie der Lieder, für welche er in der [illegible] Sängerin Frau *[illegible]* eine vorzügliche Interpretin gefunden hatte. Das letzte Lied »Mein Schätzelein ist ein gar köstliches Ding« von *Jos. Huggenberger* mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. H. [illegible]

Erfurt. Der Monat März brachte uns nur zwei der Erwähnung werte Konzerte: das fünfte diesjährige der Konzertvereinigung »Soller'scher Musikverein — Erfurter Männergesangverein« und das ebenfalls fünfte des Erfurter Musikvereins in dieser Saison. Das erste der beiden Konzerte begann mit der G moll-Sinfonie von Mozart, deren Wiedergabe seitens der verstärkten Stadttheaterkapelle unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors *R. Zuckwurf* nicht hervorragend war. Mit ausgezeichneter Tongebung und reiner Intonation sang dagegen der Männerchor R. Beckers »Hochamt im Walde« und »Wanderers Nachtlied« von Kuhlau. Als Solistin war die großherzogl. Hofopernsängerin Fräulein *[illegible]* aus Weimar gewonnen worden, welche die Elisabeth-Arie aus »Tannhäuser« und Szene und Arie der Agathe aus »Freischütz« in vollendeter Weise zu Gehör brachte und sich zur Wiedergabe zweier Werke für Sopransolo, Männerchor und Orchester »Frühlings Erwachen« von Th. [illegible] und »Ostermorgen« von Ferd. Hiller mit den übrigen Ausführenden des Konzerts verband. Während das für seinen musikalischen Gehalt viel zu lang ausgesponnene »Frühlings Erwachen« [illegible] vorüber ging und zwar um so mehr, als auch dessen Aufführung keine einwandfreie war, bot die recht gute Wiedergabe des wundervollen »Ostermorgen« einen großen künstlerischen Genuß.

In dem zweiten der erwähnten Konzerte gelangte das Oratorium »Herakles« von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung zu Gehör. Der Chor leistete Gutes. Die Intonation war fast durchgehends eine tadellose, und auch Vortrag und Ensemble verdienen Anerkennung. Unter den Solisten, den Damen *[illegible]* (Dejanira), *[illegible]* (Iole) und *[illegible]* (Lichas), sowie den Herren *[illegible]* (Hyllus) und *[illegible]* (Herakles und Priester), verdient neben dem letztgenannten Fräulein *[illegible]* mit Auszeichnung genannt zu werden. Am Klavier saß Herr Dr. *Max Seiffert*, den Dirigentenstab führte Herr kgl. Musikdirektor *[illegible]*. Wenn das Werk keinen besonderen Eindruck hinterließ, so lag dies nicht an seiner Wiedergabe, die als eine durchaus gelungene bezeichnet werden muß, sondern an dem Werke selbst und seiner Bearbeitung. Das Stadttheater brachte uns noch kurz vor Schluß der Saison zwei neue Werke: »König Drosselbart«, deutsche Volksoper in drei Akten, Dichtung und Musik von *Max Burkhardt*, und Sakuntala, indisches Drama von *Kalidasa*, für die moderne Bühne bearbeitet von *G. [illegible]*, Musik von *Balduin Zimmermann*, Kapellmeister am hiesigen Stadttheater. *Burkhardt* lehnt sich in seinem Libretto ziemlich eng an Grimms »König Drosselbart« an und scheint sowohl als Dichter wie als Komponist zum Schaffen volkstümlicher Szenen ganz besonders begabt zu sein. Aber auch im übrigen fließt der Born der musikalischen Erfindung reichlich, und so findet sich namentlich im zweiten Akt manches von seltener Schönheit. Wenig glücklich ist der Komponist in der Behandlung der Solostimmen, und auch die Instrumentation ist nicht als besonders hervorragend zu bezeichnen. Die Oper, um deren Wiedergabe sich der Vertreter der Partie des Narren, der Baritonist Herr *Rudolph* besonders verdient gemacht hat, fand viel Beifall, und der Komponist, welcher der Vorstellung beiwohnte, konnte wiederholt den Dank des Auditoriums entgegen nehmen. *Balduin Zimmermann* hat sich mit seiner »Sakuntala« den Bestrebungen, das Melodrama wieder lebensfähig zu machen, angeschlossen. Das Werk zeugt von guter Erfindungsgabe und vielem musikalischen Können seines Schöpfers, dem aber leider gerade bei den Höhepunkten des Dramas die Kraft versagt. Wie alle der Melodramform angehörigen Werke, so vermag auch »Sakuntala« einen reinen Kunstgenuß nicht zu gewähren, und den dem Werke und dem Komponisten gespendeten lauten Beifall wird man zum nicht geringen Teile auf das Konto des Lokalpatriotismus setzen können.

M. Puttmann.

Dresden. Der durch seine musikalischen Arbeiten weiten Kreisen bekannte Schriftsteller *Otto Schmid* wurde vom König von Sachsen zum »Professor« ernannt.

In Köln starb der Direktor des Konservatoriums Professor *Konrad Heubner* im 55. Lebensjahre. Er war Musikhistoriker und veröffentlichte in derselben eine sehr schöne Elegie für Klavier, die auch im Sonderdruck in Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen ist.

Max Reger hat sein erstes Orchesterwerk, eine Sinfonietta in 4 Sätzen, geschrieben, das am 1. Oktober durch *Felix Mottl* seine Uraufführung erleben wird. Verleger des Werkes sind Lauterbach & Kuhn in Leipzig.

Besprechungen.

Neue literarische Erscheinungen.

Berlioz, Hector. Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. X. Band: Große Instrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. Herausgegeben von *F. Weingartner*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1904.

Das wertvolle, in vorzüglicher Ausstattung vorliegende Werk bedarf keiner weiteren Empfehlung. Als Supplement ist das erschienen im gleichen Verlage

Widor, Ch. M. Die Technik des modernen Orchesters. Aus dem Französischen übersetzt von *H. Riemann*.

Die [illegible] Arbeit nimmt auf alle in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und nach erschienenen zahlreichen Neuerungen und Verbesserungen in der Technik der modernen Instrumente und die mit [illegible] bedingenden Orchestermöglichkeiten [illegible] darf man auch von Künstlern sprechen [illegible] und verdient allgemeine Beachtung der interessierten Kreise und des reiferen Musikfreunde-Publikums. Besonders nennt Riemann sein Werk eine einfache Fortsetzung des Berlioz-Buch, in Wahrheit ist es aber eine eingehende und selbständige Arbeit.

Von **H. Riemann** Katechismen (Leipzig, M. Hesse), liegen vor: Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik, ein überaus feines Büchlein, mit einer Fülle vortrefflicher Bemerkungen, das jedermann mit Nutzen studieren kann. Ferner: Katechismus der Musik-Diktate, eine Anleitung zu systematischer Gehörbildung, die vortrefflich ist. Dann die (zweite) Auflage seines Generalbaß-Spielens, des kleinen Instrumentationslehre, Katechismus der Musikinstrumente (3. A.), endlich Allgemeine Musiklehre (3. A.), die Bücher ähnlichen Inhaltes von Marx u. a. völlig entbehrlich macht, und deren Studium jeder Musiklehrer für seine Schüler obligatorisch machen sollte. [illegible]

[illegible]

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen: [illegible]

[illegible]

und stellt sich als eine [illegible] und der Ausführung leichte [illegible] Komposition dar, die für die Verwendung in Haus und Kirche [illegible] Verwendung finden wird. [illegible]

Musik am Sächsischen Hofe [illegible] Herausgabe Otto Schmid in [illegible] Weise besorgte. Es sind zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung [illegible] Kavatine und »Die Nymphe des Odenberges« des Königs Anton von Sachsen [illegible]

Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschien von

Raimund Hirsler Op. 5. Der Tod des Erlösers. Partitur M. [illegible] [illegible]. Das Ganze [illegible] und empfiehlt sich zum Gebrauche bei kirchlichen Musikaufführungen in der Passionszeit. Eugen Segnitz.

Literatur für Violinspieler.

Zwei Bücher dürften für den Geiger [illegible] Interesse haben. Das erste, eine [illegible] Druckseiten umfassende Broschüre des Titels »[illegible] das Alter und [illegible] die Ansprache der Geige« [illegible] Studie von Dr. Max Grossmann in Friedrichshafen bei Berlin (Verlag der deutschen Instrumentenbau-Zeitung, M. 1,50), [illegible] und bekämpft [illegible] Beweisführung [illegible] Vorurteil zu Gunsten der alten italienischen und zu Ungunsten der neueren Erzeugnisse [illegible] Geige [illegible] zu empfehlen ist.

[illegible] umfangreichere, [illegible] Druckseiten umfassende in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienene Schrift von [illegible] Dr. F. A. Steinhausen [illegible] Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. [illegible] Bogenführung und die Dynamik der Tonerzeugung [illegible] Bewegungen, sondern [illegible] durch eine große Anzahl von Zeichnungen [illegible] bei der Bogenführung besonders in Anspruch genommenen einzelnen Teile des Armes und der Hand.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die hier [illegible] Behandelte in leichter Weise in die Praxis zu übertragen der »Lehrgang für den Unterricht im Violinspiele vom Anfange bis zur Mensurlehre (3. Lage)« von **Martin Vogel** (Leipzig, [illegible] M. 2,25 gebunden M. 3,25) sehr wohl geeignet sein dürfte.

Unterhaltungs- und Vortragsstücke für Violine und Pianoforte.

Andante [illegible] von Felix Mendelssohn, Op. [illegible] No. 2, für Violine und Klavier oder Orgel übertragen von **A. Gülzh** [illegible] Leipzig und Zürich [illegible] Übertragung [illegible] Geiger.

Felix vom Rath, Op. [illegible] Zwei Stücke: No. 1 Pastorale [illegible] No. 2 [illegible] Leipzig, F. E. C. Leuckart. M. [illegible])

[illegible] einfach diese Stücke [illegible] auf den ersten Blick erscheinen, so haben dieselben doch in der Harmonik und Rhythmik [illegible] Schwierigkeiten [illegible] Spieler erfordert [illegible] dieser Stücke [illegible]

Sehr empfehlenswert dagegen sind die beiden, ebenfalls bei Leuckart in Leipzig erschienenen Paul Klengelschen Übertragungen a) eines Adagio [illegible] von J. S. Bach und b) eines Andante aus der A-dur-Sonate von **Giuseppe Tartini** für Violine oder Violoncell und Orgel [illegible] [illegible] Tartinis Andante [illegible] und mit Bachs Adagio [illegible]

Vortragsstücke für Violoncello.

Pönitz, Franz, Op. [illegible] Adagio für Violoncello und Harmonium oder Orgel. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, M. [illegible])

[illegible] nicht schwierig und [illegible] Johannis, Kap. 20, V. [illegible] Maria Magdalena [illegible]

Wenn das Sprichwort »Finis coronat opus« irgendwo seine Berechtigung hat, so darf es hier am Ende unserer Novitäten-Besprechung seinen Platz beanspruchen. — Sechs leichte Vortragsstücke (in der ersten Lage) für Violoncell mit leichter Klavierbegleitung (Op. 14) von **Hugo Schlemüller**, [illegible] bei Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienenen kleinen Tonpoeme. [illegible] Die einzelnen Stücke sind benannt: 1. [illegible], 2. Menuett, 3. Melodie, 4. Walzer, 5. [illegible] Lied, 6. [illegible] Der Preis der einzelnen Nummern [illegible] und [illegible] Billigkeit wegen dem Anhalt, den wir jedem Freund guter Hausmusik nur empfehlen können.

Professor Albert Tottmann.

Neue Kompositionen für Orgel.

Jahn, H. 10 Choralvorspiele. Leipzig, Max Hesse.

[illegible] leichte Choralbearbeitungen [illegible] Organisten [illegible] zu empfehlen.

Reger, Max, Op. [illegible] Orgelstücke. [illegible] Bände. Leipzig, Peters.

Alles, was Reger schreibt, ist für den Musiker interessant. [illegible] Reger [illegible]

— Op. 73. Variationen und Fuge. Leipzig, Lauterbach & Kuhn.

Von diesem Werke gilt das von neuem Op. [illegible] Gesagte, aber [illegible] Ein Beispiel für viele [illegible] hier abgedruckt.

[illegible]

Regers [illegible] Phantasie und [illegible] in allen Ehren; aber [illegible] Reger [illegible] Romanze von Reger (München, H. J. Schrauwen [illegible]

Hannover. Wolfmann.



IX. Jahrgang 1904/05.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 11. Ausgegeben am 1. August 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M.

Sein Leben und Schaffen.

Von **Raimund Heuler.**

Der Name »*Pater Hartmann*« weckt in meiner Seele eine Reihe freundlicher Vorstellungen. Längst vergangene Zeiten werden lebendig, eine unabsehbare Reihe ehrwürdiger Gestalten zieht an meinem Auge vorüber; ich höre Namen, die auch der, dem ein Kloster der Inbegriff aller irdischen Schrecken dünkt, mit Hochachtung nennen muß, will er anders nicht die Kultur selbst verneinen; ich sehe, wie von der unwirtlichen Höhle der ältesten Mönche die ersten Fäden aller Kultur ausgehen, wie die Klosterzelle des Mittelalters die Hüterin und Pflegerin der Künste und Wissenschaften ist und ihre einsamen Bewohner in unseren Tagen so wie ehedem selbstlose Nächstenliebe betätigen, kurz, ich sehe dem Kloster einen Strom reichen Segens entfließen. Ein ganz eigener Zauber, ich möchte sagen, ein romantischer Schimmer umgibt aber den Künstler in der Klosterzelle, um so mehr, wenn er eine solche sympathische Erscheinung ist wie *Pater Hartmann*.



Auch er weiß aus vergangenen Tagen ein Liedlein zu singen von Künstlerlos und Künstlerleid.

Es war im Jahre 1900, nicht lange nachher, als *Perosi*, der lebenslängliche Direktor der Sixtinischen Kapelle in Rom als Oratorienkomponist auch in Deutschland viel von sich reden machte, da vernahm man die seltsame Kunde, es sei in Rom abermals ein hervorragender Oratorier im geistlichen Gewande erstanden, ein musikalischer Franziskanerpater namens *Hartmann*. War der Umstand schon merkwürdig, daß gerade zwei Geistliche in derselben Stadt zu gleicher Zeit auf dem musikalischen Felde des Oratoriums nach dem Lorbeer rangen, so mahnte auch der Rückschlag in der künstleri-

schen Wertung Perosis, der nach überstandenen Leidensjahren in der Presse anläßlich verschiedener Aufführungen Perosischer Werke in Deutschland durch die fachmännische Kritik herbeigeführt wurde, zur Vorsicht und legte die Annahme nahe, Pater Hartmann werde wohl dann überhaupt nicht viel oder für die großen Ziele der Musik nichts zu bedeuten haben. Vielfach war man bei uns der Meinung, Pater Hartmann schreibe wahrscheinlich Oratorien in der Art des Fuldaer Domkapitulars Adolf Müller, dessen Werke in ihrem Genre gut sind und, ohne Kunstwerke im eminentesten Sinne des Wortes zu sein, hauptsächlich religiöse Erbauung bezwecken. Als dann zwei Oratorien Pater Hartmanns, St. Petrus und St. Franziskus, auch in Deutschland zur Aufführung kamen, entstand infolge der sehr geteilten Aufnahme der Werke durch die deutsche Kritik die Ansicht, man habe es in dem musikalischen Franziskaner gleichsam nur mit einer künstlich gezogenen exotischen Pflanze, mit einer Modecelebrität zu tun, der es infolge guter Konnexionen gelungen ist, ihre schwächlichen, dilettantenhaften und unkontrollierbaren Versuche zur Aufführung zu bringen. Obwohl Kritiker wie Hanslick, Dr. [illegible], Dr. Kalbeck, Kretschmar, Mantuani und [illegible] für Hartmann eintraten und Meister Bruckner dessen Musik das günstigste Prognostikon stellte, schlief das kaum erwachte Interesse für ihn bald wieder ein. Aus dem Gesagten läßt sich die Spannung erklären, mit der man in Musikerkreisen der Uraufführung eines neuen Hartmannschen Oratoriums in Deutschland entgegensah. Schon der Umstand, daß ein so hervorragendes Institut wie die Kgl. Musikschule Würzburg, das älteste deutsche Konservatorium, das letzte Abendmahl aus der Taufe heben wollte, eröffnete dem Unternehmen eine gute Perspektive. Es ist ein gar nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst des Direktors der Anstalt, des Herrn Hofrates Dr. Karl Kliebert, sich der Sache P. Hartmanns angenommen zu haben, um so mehr anzuerkennen, als er wußte, daß die deutsche Kritik über die musikalische Persönlichkeit des Franziskaners sich keineswegs klar ist und seinen bisherigen Leistungen gegenüber sich teils abwartend, teils ablehnend verhalten hat. Der Entschluß Dr. Klieberts, das Werk aufzuführen, war also wirklich eine Tat. Wie in diesen Blättern bereits berichtet wurde, brachte die Premiere des letzten Abendmahles am [illegible] Mai [illegible] das Werk zu durchschlagendem Erfolge. Hartmanns Position im musikalischen Leben der Gegenwart hat sich mit einem Male geklärt: er muß als Tonsetzer erkannt werden, dessen Schaffen Anspruch auf volle Beachtung der Zeitgenossen hat.

Pater Paul Hartmann von An der Lan-Hochbrunn ist ein Tiroler Kind. Er wurde am [illegible] Dezember 1863 zu Salurn bei Bozen geboren. Sein Vater Eugen von An der Lan-Hochbrunn war einem bekannten Adelsgeschlechte entsprossen, welches sich bis zum heutigen Tage in Treue gegen Kaiser und Reich bewährte und in ganz Österreich hohes Ansehen genießt. Die An der Lan erhielten wegen ihrer Verdienste um Land und Reich im Jahre 1547 das Wappen: einen silbernen Schrägbalken mit einem Wasserfall auf einem rotfarbenen Schild. Kaiser Leopold I. verlieh dem Ahnherrn Anton An der Lan wegen seiner ersprießlichen Wirksamkeit im Staatsdienste im Jahre [illegible] den erblichen Adel. In die Tiroler Adelsmatrikel wurden die An der Lan [illegible] aufgenommen. Auch in den heimatlichen Befreiungskriegen bewährte die Familie ihre Vaterlandsliebe in hervorragendster Weise.

Es sind im ganzen vier Kinder, welche die in Mailand geborene Anna Hubeck ihrem Gatten schenkte, und von welchen unser Komponist das zweite ist. Im Elternhause P. Hartmanns war gute Musik ein gerne gesehener und wohl gepflegter Gast. Der Vater spielte die Flöte mit vielem Geschick. Von den Eltern vererbten sich Liebe und Anlagen zur Musik auf alle Kinder. Der älteste Sohn Anton, zur Zeit k. k. Postkontrolleur in Innsbruck, ist auch ein guter Violinist und [illegible] als Dirigent des Orchesters des k. k. Beamtenvereines in Innsbruck, während der jüngere Bruder unseres Hartmann, Pater Rainer, ebenfalls Franziskanerordenspriester und k. k. Professor am Franz Joseph-Gymnasium in Hall bei Innsbruck, eine klangvolle Baßstimme besitzt. Die einzige Schwester ist Kaufmannsgattin in Bozen.

Paul Eugen Joseph verblieb bis zum 6. Lebensjahre in Salurn und hier inmitten einer großartigen Natur entwickelten sich unter dem liebevollen Auge einer frommen Mutter und dem wohltätigen Einfluß weiser Erziehung des hochgeachteten Vaters in dem talentvollen Kinde jene Eigenschaften und Fähigkeiten, die den Jüngling zur Wahl des Ordensberufes und den Mann zur Ausübung eines zweifachen Priestertums im Dienste Christi und der heiligen Cäcilia bestimmten. Daß P. Hartmanns brave Eltern für die Ausbildung ihrer Kinder alles taten, was ihnen möglich, ist eigentlich selbstverständlich, und so sehen wir den kleinen Paul bereits im zarten Alter von sechs Jahren die Musikvereinsschule in Bozen besuchen. Seine Lehrer waren dort Hauck, Zipperle, Delago und Gruber.

Am [illegible] Aug. 1879 trat Paul von An der Lan-Hochbrunn, dem Zuge seines Herzens folgend, als Novize in den Orden der Minderbrüder des heiligen Franziskus zu Salzburg ein. Von seinen Obern wurde ihm der Name Fr. Hartmann beigelegt. Neben den klassischen Studien wurden in der Folge auch die musikalischen sehr eifrig gepflegt. Der junge Mann hatte das Glück, am Noviziatsorte den berühmten [illegible] Peter Singer, den Erfinder des Pansymphonikons, zu erhalten, welcher ihn in die Kompositionslehre einführte und im Orgelspiele

förderte. Nach eigenem Bekenntnis P. Hartmanns ist der geistige Einfluß seiner ersten Ordensoberen für den Novizen von maßgebender Bedeutung gewirkt. Im religiösen Lebenswandel erblickte er fortan ein hohes Ideal. Dies zu wissen ist notwendig, finden wir darin doch den Schlüssel zur rechten Wertung der Hartmannschen Musik.

Nachdem der junge Kleriker sich noch in den Klöstern seines Ordens in Schwaz, Bozen, Hall, Kaltern und Innsbruck aufgehalten, empfing er am 30. Mai 1886 die Priesterweihe und wurde von seinen Oberen hierauf nach Lienz im Pustertal geschickt, wo er drei Jahre verblieb und als Organist der Klosterkirche, Chordirektor, sowie Musiklehrer an den dortigen städtischen Schulen wirkte. Von Lienz ging der junge Priester als Chordirektor und Organist nach Reutte am Lech. Auf wiederholten Reisen machte er die Bekanntschaft hervorragender Musiker, nichts, was für seine musikalische Entwicklung von Wert sein konnte, wurde da versäumt. Von größter Bedeutung für Hartmann wurde sein Verkehr mit dem bekannten Professor Joseph *Pembaur*, dem Direktor des Konservatoriums in Innsbruck, dessen Unterricht in Komposition und Instrumentation er auch genoß. Joseph Pembaur ist auch der Lehrer *Thuilles* in München. Mit Professor *Paul Homeyer* in Leipzig, dem berühmten Organisten der Gewandhauskonzerte und Lehrer des Orgelspiels am dortigen Konservatorium, schloß P. Hartmann eine innige Freundschaft, welche gleichfalls nicht ohne den günstigsten Einfluß auf sein musikalisches Schaffen geblieben ist.

Im Jahre 1893 wurde der nunmehr 30jährige Komponist nach Jerusalem versetzt, wo er zunächst Organist der Erlöserkirche und Direktor der Philharmonika wurde, um im Jahre darauf auch den kirchenmusikalischen Dienst in der heiligen Grabeskirche zu übernehmen. Die Fülle von gewaltigen Eindrücken, die an diesen geheiligten Stätten jedes gläubige Herz empfängt, inspirierten ihn zu neuem Schaffen. Während seiner zweijährigen Wirksamkeit im heiligen Lande wurden P. Hartmann viele Beweise der Anerkennung zu Teil. Sein meisterhaftes Orgelspiel übte nicht nur eine große Anziehungskraft auf alle Palästinafahrer aus, sondern bedeutete immer gewissermaßen eine Hauptnummer im Aufenthalte der Pilger und Touristen aller Nationen. Am 4. März 1895 mußte P. Hartmann vor Don Carlos, Herzog von Madrid, spielen, welcher gleich seiner Gemahlin, der Herzogin Maria Berta, und der Infantin Elvira aufs tiefste ergriffen war. Noch heute bewahrt der ehemalige Organist des San Sepolcro die Porträts auf, welche seine erlauchten Zuhörer ihm bei dieser Gelegenheit verehrten und mit eigenhändigen, höchstes Lob spendenden Widmungen versahen. Der freundliche und milde Ordensgeneral der Franziskaner, P. *Luigi da Parma*, welcher sich seines talentvollen Mönches immer in besonders väterlicher Weise annahm, berief ihn im August 1895 in seine Residenz Rom und wies ihm die uralte Kirche von Ara coeli auf dem Kapitol zu, um daselbst zunächst als Organist zu wirken, dann aber auch, um in der Stadt der Künste und heiligen Erinnerungen, gleichsam im Schatten von St. Peter, weiterzuschaffen zur Ehre Gottes und zur Erbauung und Freude der Mitmenschen. Hier wirkt nun P. Hartmann bis zum heutigen Tage. (Schluß folgt.)

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.

Von Dr. Max Zenger

(Fortsetzung.)

Ist somit Weber auf dem Gebiete der Tanzmusik ohne seine Ahnung Veranlasser einer Abirrung vom rechten Wege geworden, so hat dafür die Zeit seine Verdienste auf einem wichtigeren Gebiete, dem der romantischen Oper, als deren eigentlichster Begründer er anzusehen ist, und der Instrumentierung innerhalb derselben, welcher in dieser Schrift gedacht werden muß, mit unsterblichem Erfolge gekrönt. Es wäre aber ein Unrecht an einem anderen, älteren Künstler in dieser Beziehung nur von Weber zu reden, welcher sein Rüstzeug doch von jenem erhalten hat. Es ist *Abbé Vogler*, der vergötterte Lehrer sowohl Webers als auch des effektkundigen *Meyerbeer*, ein seinerzeit wohl überschätzter, jetzt gewiß unterschätzter und fast vergessener Meister. Wer aber den Ursprung so mancher moderner Instrumentalkombination, wodurch jene beiden Romantiker ihre Werke würzten, kennen lernen will, sehe etwas in Voglers kirchlichen Partituren nach. Der romantische Geist, von welchem dieser musikalische Priester und priesterliche Musiker so ganz erfüllt war, daß er ihn fast der katholischen Kirchenmusik eingeimpft hätte, ist im Grunde der Schöpfer des neuen Systems der Operninstrumentierung, von welchem Weber in ästhetisch vollberechtigtem, Meyerbeer in teilweise bedenklichem Maße Zeugnis gibt. Daß den beispiellosen Erfolg von Webers herzigem »Freischütz« zum großen Teil die ganz außerordentliche, vielfach absolut neue Instrumentation erwirkt hat, wer möchte es leugnen. Erzielt nicht noch jetzt die Ouvertüre, die beredte Aus-

lingerin der ganzen Oper, sofern sie nur gut gespielt wird, stets einen frenetischen Beifall? Und wie zeichnet die Begleitung des Trinkliedes »Hier im ird'schen Jammertal« und der Arie »Schweig, damit dich niemand warnt« den durch und durch verteufelten Kaspar? Was aber Webers mächtig erregte Phantasie in der Musik der Wolfschluchtscene geleistet hat, darf wohl ein Stück Tonmalerei genannt werden, wie ein charakteristischeres und den inneren Menschen packenderes schwer zu finden sein dürfte. Das geheimnisvolle Weben des deutschen Waldes, welches in der Ouverture, im Klang der vier Hörner, seine Wonnen gezeigt hat, kehrt hier seine grauenvolle Seite vor. Die finstere menschenfeindliche Macht in nächtiger Einsamkeit, von der uns die Märchen erzählen und der auch der Beherzte nicht gerne begegnet, enthüllt ihr Schauerwesen in dem unheimlich schleichenden Gang der Bässe, dem tiefen Tremolo der Violen und Geigen, dem geisterhaft klagenden Fagott der zwölf Takte, womit der graue Chor »Milch des Mondes fiel aufs Kraut« so unsagbar treffend eingeleitet ist. Und dann das berühmte Baß-Pizzicato mit Pauke auf dem den Terzquartaccord (fis / dis / c / a) begründenden A, welches leitmotivisch das Auftreten des Samiel bezeichnet, — ist dieser Einfall an Genialität je von anderen überboten worden? Wie Gluck seine antiken Dämonen, Mozart seinen rächenden Geist, so hat Weber in diesem Sinne den romantischen Spuk auf dem dunkeln Grunde des nächtigen Waldinnern unsterblich vertont. Dies sind lauter Triumphe, welche die Vokalmusik der Instrumentalmusik lassen mußte. Aber auch in den heiteren Sphären der Tonmalerei hat sich letzterer Meister Weber außerordentlich ergiebig erwiesen. Das zeigen u. a. die ungemein charakteristische Ouvertüre, die arabischen Melodramen und die frischen Zigeunertanzweisen in der gleichzeitig mit dem »Freischütz« komponierten Musik zu dem Wolffschen Schauspiel »Preciosa«, ebenso die stattliche Fülle reiner Instrumentalmusik, der Ouvertüre, des Seesturms, des Marsches usw. in der melodienreichen Oper »Oberon«, wo schon das an der Handlung beteiligte Zauberhorn eine bedeutungsvolle Rolle spielt.

Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des modernen Opernorchesters und seiner Stellung im deutschen Musikdrama, wie es später durch den Bayreuther Meister zur Ausbildung kam, ist die erste Dienstbarmachung des in jedem Moment zur Verdeutlichung der dramatischen Vorgänge herangezogenen Orchesters in der »Euryanthe«. Vom großen Publikum nach seinem inneren Werte nie erkannt, ist dieses textlich leider verunglückte Werk, in welchem der Musiker Weber als der unmittelbare Vorgänger Wagners erscheint, von künstlerisch epochemachender Bedeutung. Es inauguriert, namentlich was die Stellung des Orchesters gegenüber der Textdichtung betrifft, deutlich erkennbar die Richtung, welche Wagner in seinem »fliegenden Holländer«, im »Tannhäuser« und »Lohengrin« einschlägt, um dann später die Bedeutung des Orchesters bis zur fast selbständigen Sprache in Tönen zu erhöhen, — worauf wir noch zu sprechen kommen werden.

Der schon gleichzeitig mit Weber (hauptsächlich in Italien) schaffende, aber erst später zur Blüte gelangte *Giacomo Meyerbeer* bediente sich in seinen alle Welt in Aufregung und Erstaunen setzenden großen Opern der instrumentalen Mittel mit nicht minderer, vielleicht oft noch genialerer Erfindung, aber er frohnte, wie wir jetzt alle einsehen, zuweilen leider mehr dem Effekte als der Wahrheit und der wahren Schönheit. Wie er im allgemeinen zwar gewiß ein ebenso hochbegabter, aber kein so durchaus ehrlicher und edler Künstler wie Weber war, — was seine Opernmusik im großen und ganzen auch nach der vokalen Seite beweist, indem die Dankbarkeit und der Effekt der Gesangspartien allzeit seine erste Sorge war, — so artet in seiner Instrumentalbegleitung die Charakteristik nicht selten in eitles Raffinement aus, und selbst die scheinbare höchste Einfachheit, die Begleitung des Gesanges mit einem einzigen Instrument (Viole d'amour, Baßklarinette usw.) muß manchmal herhalten, um das Publikum zu besondere Bewunderung zu reizen. Der Einsichtige läßt sich damit nicht fangen, er hat vielmehr Mühe, dem gewandten Meister die Koketterie zu verzeihen. Trotz alledem wäre es ebenso unvernünftig als undankbar, jetzt, nachdem sich eine der Wahrheit beflissenere Richtung Bahn gebrochen, alle Größe und Schönheit, welche in den einst von aller Welt anerkannten und lange Zeit vergötterten Opern Meyerbeers unstreitig steckt, mit einem Male leugnen oder heruntersetzen zu wollen. Abgesehen von der Masse der herrlichen Arien und glänzenden Ensembles und Finales, deren Besprechung nicht hierher gehört, verdankt die Instrumentalmusik auch Meyerbeer eine große Bereicherung nicht nur ihres äußeren Effektes, sondern auch ihrer Ausdrucksfähigkeit im Dienste des musikalischen Dramas. Der vierte Akt der »Hugenotten«, mit dessen musikalischem Material überhaupt andere Komponisten für eine ganze Oper ausreichen würden, und in diesem wieder das großartige hochdramatische Duett zwischen Raoul und Valentine, worüber selbst Rich. Wagner sich nur bewundernd äußern konnte, ist allein schon ein glänzender Beleg dafür.

Bekanntlich arbeiteten gleichzeitig in Paris fünf Komponisten von großer Begabung, von denen eben Meyerbeer einer war, für die dortige Große Oper, deren Dichtung, von der Gluckschen Richtung

überwiegend, immer mehr der späteren Geschichte mit ihren großen Ereignissen und merkwürdigen Charakteren sich zuneigte, wobei leider das Drastische, Sensationelle und Aufregende allmählich den Vorrang über das Edle und Erhabene errang. So schrieb *Jacques Halévy* »Guido und Ginevra« (die Pest von Florenz) und »Die Jüdin« (Judenverfolgung während des Konzils von Konstanz), *Meyerbeer* außer den Hugenotten, und zwar vor diesen, seinen »Robert le diable« mit dem bewußten Sujet, das wohl je ein Musiker seinem Publikum zu bieten wagte (man denke an die auferstehenden Klosterfrauen, die sich in unheimliche Phrynen in pikanter Balletracht verwandeln), den »Propheten« (Johann von Leyden) und die geographisch umstrittene »Afrikanerin«, *Hérold* seinen Korsaren-Häuptling »Zampa«. Ferner komponierte *Gioacchino Rossini*, der 1824, von dem Lorbeer seines Vaterlandes gekrönt, nach Paris kam, für die Große Oper den berühmten, durch melodische Erfindung und einzelne dramatische Höhepunkte hervorragenden »Tell«, dessen Textbuch nur leider eine grausame Verballhornung des Schillerschen Dramas ist; endlich der geistreiche und phantasievolle *Daniel François Auber*, der älteste von den beiden, der sie aber alle (1871) zu Paris überlebte, seine »Stumme von Portici«, unstreitig das edelste und zugleich einheitlichste, aber auch feurigste unter den genannten Werken. In der pantomimischen Musik, welche die Schicksale der armen stummen Fenella so zart und ergreifend schildert, ist ein Beispiel von Ausdrucksmusik gegeben, welches von den gegenwärtigen, also bewußten Orchester-Pedalisten kaum erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Wie aber die Pariser Oper im allgemeinen auf Pomp in jeder Beziehung abzielte, so konnte es nicht fehlen, daß dieser auch ein hervortretender Charakterzug ihrer Musik wurde. Um nun diesen Glanz und diese äußere Wirkung (namentlich eine ziemlich derbe auf das Trommelfell) in Übereinstimmung mit allem übrigen Aufgebot der Theaterkünste und Apparate hervorzubringen, zugleich aber dem Geschmacke des immer blasierteren Gaumens Neues zu bieten, mußten die Mittel des Orchesters in ganz anderer Weise als bisher in Anspruch genommen, mußten der Instrumentierung neue Reizmittel abgewonnen und dieselben gelegentlich zum Selbstzweck erhoben werden. Dies gereichte aber der Instrumentalkunst nur zum Nutzen, indem es einerseits zu neuen Kombinationen und Klangwirkungen in der Instrumentation führte, andererseits die Technik der Instrumentisten sowohl als notwendig auch der Instrumentenmacher immer weiter vorwärts trieb.

So sehr sich *Hector Berlioz*, der eigentliche »Professor« der Instrumentationskunst, der überhaupt in Theorie und Praxis von dieser ausgeht, von dem Opernwesen in Paris angewidert fühlte, so war er doch für die Instrumentaleffekte der großen Oper sehr empfänglich, ja er konnte nicht umhin, in seinem instruktiven Werk »Traité d'instrumentation« neben Beispielen aus Glucks »Iphigenie in Aulis« und anderen auch solche von Meyerbeer und Halévy (von letzterem z. B. das Duett der englischen Hörner in der Arie des Eleazar, Jüdin) anzuführen. Berlioz war ein viel zu einsichtiger und zugleich ehrlicher Künstler, als daß er positive Errungenschaften von Autoren, die ihn sonst ärgerten, hätte unterschätzen und denen die Anerkennung versagen können. Er erkannte vielmehr deren Wert in einem höheren Sinne, indem er sie als unveräußerliches Material der Tonkunst ansah, welches allen gemeinsam zur Erreichung idealer Ziele zu dienen berufen sei. Bevor wir aber der letzten Entwicklung der Instrumentalmusik durch Berlioz, Liszt und Wagner näher treten, müssen wir den Faden, welchen wir unterbrochen haben, um die Fortschritte der Instrumentalmusik in ihrer Gemeinschaft mit dem gesungenen Worte zu verfolgen, wieder aufnehmen und uns mit den Meistern befassen, welche im Anschlusse an Spohr und Schubert viel Edles und Wertvolles geschaffen haben, ohne dadurch das allmähliche Sinken der instrumentalen Kunst von Beethovens Höhe herab aufhalten zu können.

Gegenüber der gerade hauptsächlich durch die Pariser Große Oper einreißenden Äußerlichkeit und künstlerischen Verflachung waren es in Deutschland namentlich *Felix Mendelssohn-Bartholdy* und *Robert Schumann*, welche, gewissermaßen eine moderne Widerspiegelung der Großmeister Bach und Händel, jeder nach seiner Eigenart und trotz einem gegenseitigen prinzipiellen Antagonismus, den Ernst und die Reinheit der Tonkunst aufrecht zu halten und zu wahren strebten. Da, wie Mendelssohns unvollendete Oper »Loreley« und Schumanns vollendete »Genoveva« beweisen, beider Begabung fürs dramatische Fach nur sekundär war, konnten sich beide mit desto besserem Erfolg an der Weiterbildung der Instrumentalmusik, aber immer geneigt, an ihrer Bewahrung vor allzu rapidem Verfall beteiligen. Dies sichert ihnen eine immerhin nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung bei aller Verschiedenheit der Wege, welche sie nach Naturell und Neigung zur Erreichung ihres Zieles eingeschlagen haben. Schumann war entschieden und ausschließlich der Romantik ergeben und erkämpfte rückhaltslos durch Tat und Wort dem Subjektivismus in der Musik. In Mendelssohns Tun und Schaffen dagegen veranlaßte die gleichmäßige Einwirkung zweier scheinbar verschiedener Elemente, der Klassizität und Romantik, auf seine ungewöhnlich empfängliche Jugend zwei verschiedene Strömungen, welche bald nebeneinander herlaufend, bald einander kreuzend, bis zu seinem Ende zu verfolgen sind. Zu einer auf gegenseitiger Durchdringung beruhen-

den, neuen einheitlichen Schöpfung ist es indes nur in seinen allerglücklichsten Erzeugnissen gekommen. Zu diesen gehört die fast einzig dastehende Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«, ein schon in seinem 13. Jahre sichtlich durch Weberschen Einfluß entstandenes Meisterwerk der Romantik, welches aber der Form nach jedem Klassiker alle Ehre machen würde. Obwohl keine seiner späteren Ouvertüren die außerordentliche Genialität dieses früh geschaffenen Werkes vollkommen erreicht, so ist doch das Gebiet der Ouvertüre die von ihm mit unbestrittenem Erfolg beherrschte Domäne, während seine Sinfonien jetzt schon ziemlich verblaßt scheinen und seine Kammermusik mit wenig Ausnahmen, wie z. B. das herrliche Oktett für Streichinstrumente in Esdur, mehr Formschönheit als Tiefe, Kraft und Originalität des Inhalts, bei unleugbarer Neigung zur Süßlichkeit, aufweist. Letztere Eigenschaft mag auch das baldige Verwelken seiner speziellen Schöpfung, des Liedes ohne Worte für Klavier verursacht haben. Kompositionen, in welchen sich blühende Romantik glücklich mit klassischer Strenge und Formschönheit vereinigt, sind wieder seine schönen Konzerte für Klavier in Gmoll und Violine in emoll. Ein starkes Mittel zur Vollziehung dieser schwierigen Vereinigung war seine Gewandtheit in der thematischen Arbeit, in welcher er Schubert und Spohr gleichkommt. Der Einfluß seines offiziellen, übrigens von ihm aufrichtig verehrten Lehrers *Zelter* dagegen machte ihn zum Meister der kontrapunktischen Kunst, in deren souveräner Beherrschung er einem Mozart, ja selbst einem Bach nicht viel nachstehen mochte. Diese Seite seines Könnens war nun, wie außer seinen Oratorien und geistlichen Vokalwerken insbesondere seine Orgelkompositionen zeigen, mit der Romantik schlechterdings unvereinbar, und so mochte er sich öfter sagen: »Zwei Seelen fühl' ich, ach, in meiner Brust«. Diese Zwienatur war es augenscheinlich, welche die Kraft seines Schaffens großenteils paralysierte und den teilweisen Sieg seines Zeitgenossen Schumann über ihn, obgleich er diesem an musikalischer Disziplin und Gewandtheit weit überlegen war, begünstigte.

(Fortsetzung folgt.)

Hausmusik.

Von **Hans Freimark**.

Nachdruck verboten.

Allmählich gewinnt in weiteren Kreisen die Einsicht Platz von dem bedeutenden Werte guter Hausmusik, und mit Bedauern denkt man an die gute alte Zeit ihrer Blüte unter Mozart und Beethoven. Da es jedoch mit dem Bedauern nicht getan ist, so greift man tatkräftig in das musikalische Getriebe ein, und sucht der modernen Hausmusik Geltung zu verschaffen.

Trotz ihrer langen Ruhe ist die Hausmusik durchaus fortschrittlich gesinnt. Sie will sich nicht mehr mit ihren einstigen Wirkungsmöglichkeiten begnügen. Sie strebt nach Erweiterung ihrer Machtsphäre, und will das Orchester ins Haus verpflanzen.

Der Reichtum moderner Orchesterfarben hat unser Ohr verwöhnt. Und wenn wir uns auch an den ernsten Weisen und heiteren Kunststückchen der älteren Kammermusik erfreuen und sie zu würdigen wissen, so wollen wir der modernen Tonsprache nicht entbehren. Diese mit ihrem orchestralen Charakter verlangt jedoch mannigfaltigere Mittel zu reizvoller Wiedergabe. Wollen wir deren subtile Feinheiten nicht entbehren, müssen wir entweder den Orchesterkörper im Hause unterbringen — dies widerspräche dem Gedanken der Hausmusik — oder wir müssen uns nach einem ausreichenden Ersatz für das Orchester umsehen.

Diesen Ersatz finden wir im modernen Harmonium. Durch technische Vervollkommnungen aller Art ist dieses Instrument auf eine Stufe der Vollendung gehoben worden, welche es geradezu prädestiniert erscheinen läßt als zweihändiges Orchester des Hauses. Wir finden beim Harmonium Soloinstrumente wie Geige, Flöte, Horn, Oboe, Klarinette usw. wiedergegeben, ohne daß sie Einbuße erleiden an der eigenartigen Schönheit ihres Klanges. Hierzu treten schwebende Register, von deren süßem weichem Schmelz ein faszinierender Zauber ausgeht.

Welche Abwandlungsmöglichkeiten bietet uns dieses bisher oft verkannte Instrument, Möglichkeiten der Klangwirkung, welche das Klavier niemals aufzuweisen hat und aufweisen wird. Wir werden nicht müde uns in dieser Landschaft von Tönen zu ergehen, die uns das Harmonium verlebendigt.

In Götterhainen lustwandelt unsere Seele teilnehmend am eleusischen Jubel der Mystagogen. An nordischen Meeren rauscht uns der Welle eintönige Klage, daß sie müde ist, müde, und doch nicht ruhen darf. Und sind wir matt von des Tages heißen Mühen, dann erfrischen uns des Quickborns lachende Wasser. Wollen wir ein Tänzchen wagen, zierliche Wiener Weisen, reich an Grazie und Charme, spielen uns auf.

Das ist das Harmonium. Schön, berauschend schön in seiner Isolierung, erhabener in der Vereinigung mit den alten bewährten Freunden der Hausmusik, dem Klavier, den Streichern und dem Gesange.

Das Harmonium ist nicht anspruchsvoll, es begehrt nicht nach der absoluten Herrschaft wie das Klavier, es fügt sich gern dem allgemeinen Wohl. Auch zu Hilfeleistungen ist es allezeit bereit. Es vertritt hier die Streicher, dort die Bläser. Hier übernimmt es das zarte Solo einer Amati, dort die melodienreichen Figuren einer Flöte.

Die moderne Hausmusik ist nicht mehr auf den engen Zirkel beschränkt wie ehemals, ihr steht die Fülle und Schönheit aller Instrumente offen.

Leider findet man in den Großstädten die Liebhaber guter Hausmusik am schwächsten vertreten, obwohl gerade die Großstadt ihrer am meisten bedürfte, als Gegengewicht zum öffentlichen Konzertleben. Wohin hat dieses uns denn geführt? Die rauschenden Genüsse des Konzerts traten an Stelle der stillen musikalischen Feier-

stunden des Heims, aber sie veräußerlichten, sie prostituierten die musikalische Empfindung. Die Konzerte begnügten sich nicht Anreger der häuslichen Musikpflege zu sein, sie rissen alles Interesse an sich und behaupteten das Feld. Man gab ihnen den kleinen Finger, und sie nahmen die ganze Hand.

Die Mehrheit des Publikums trägt keinerlei geistigen Gewinn heim von einem Konzertbesuch. Man geht ja nur hin, um den und den Geigenvirtuosen zu beklatschen, die und die Pianistin zu bestaunen. Das ganze Getriebe macht man der Mode halber mit. Die häusliche Musikpflege wird nicht im mindesten beachtet. Zu Hause klimpert man unentwegt den lieben langen Tag die neuesten Schlager und Tänze ohne den geringsten künstlerischen Gewinn. Ebenso wie es Mode ist in die Virtuosenkonzerte zu laufen, ebenso ist es Mode Klavier zu klimpern. Ob man Befriedigung dabei findet, kommt nicht weiter in Betracht.

Wieviel genußreiche Stunden aber könnte man sich und anderen verschaffen, wenn man die Musik nur ein wenig ernster nähme, sie nicht als Zeitvertreib und Modetorheit behandelte, sondern sie sich aufsparte als Verschönerin der Feierstunden, der wenigen, die uns das Leben, ach so kärglich zumißt.

Warum sollte in der Großstadt nicht möglich sein, was wir in kleinen und kleinsten Landstädtchen häufig antreffen: eine gute Hausmusik. Es ist zutreffend, daß die Hausmusik eines bestimmten Milieus zu ihrer Entfaltung bedarf, aber dieses Milieu, diese heimige und heimische Stimmung, könnten wir auch in die unten Centren der Welt mit Glück verpflanzen, wenn wir nur gewillt wären, uns ein Asyl zu schaffen, wo wir ausruhen vor dem liberalen Streit da draußen.

Verständnisvolle Freunde und Tagesgenossen, die uns in unserem Wirken unterstützen, und in gemeinsam ausgeübter Kunst einträchtig beieinander sind, werden wir nicht entbehren. Gleiches gesellt sich zu Gleichem!

Bilden wir geheime Konventikel, welche die Musika zu ihrer Herrin und Göttin küren, und ihr opfern und räuchern mit Terzetten und Quartetten, mit Sonaten und Sinfonien. Gar bald wird sich einer und der andere der Exoteriker melden zur Aufnahme in den Bund, aus Neugier was es wohl um einen Kult sei, und wird begehren mitzuraten und mitzutaten. Dann mögen die Hierophanten ihn in die Lehre nehmen und ihm die Kunst des Opfers lehren, oder des verstehenden Schweigens.

Nicht den Ausübenden allein gehört die Hausmusik, sie soll auch denen zu teil werden, die nur zu empfangen vermögen. Wieviel wahrhafter wird der Genuß einer solchen kleinen häuslichen Gemeinschaft sein, als je die elegante Gesellschaft der Konzerte ihn empfinden könnte. Inmitten der Menge, im kalten Lichte der Bogenlampen enthüllt sich die Schönheit nur ungern, in der Stille des eigenen Heims werden wir ihren Offenbarungen lauschen.

Von zwei Seiten aus wird mit Eifer an der Popularisierung der Idee der Hausmusik gearbeitet. Der eine Verfechter der guten Sache ist Dr. Richard Batka, der Vorsitzende des Österreicher Dürerbundes, der hauptsächlich durch das praktische Beispiel zu wirken versucht, und bereits zahlreiche demonstrative »Hausmusikabende« in Prag, seinem Wohnsitz, mit bestem Erfolg veranstaltet hat. Der andere ist Walter Lückhoff, welcher in seinem »Harmonium« die weitesten Kreise für Wiederbelebung und Einführung der Hausmusik, einer modernen Hausmusik zu gewinnen sucht.

Diese Bestrebungen verdienen Unterstützung. Warum sollte, was in Prag und beispielsweise auch in Berlin, Wien und Koblenz ausführbar ist, demonstrative Hausmusik-Veranstaltungen, warum sollten sie nicht auch an anderen Orten ins Werk gesetzt werden können? Ist das große Publikum durch diese Demonstration einmal auf den rechten Geschmack zurückgekommen, dann wird es nicht säumen, ihn im eigenen Heime zur Geltung zu bringen.

Der Nachahmungstrieb ist auch beim Menschen am ausgeprägtesten. Benutzen wir ihn zum guten Zwecke. Wir werden keine Enttäuschung erleben.

Die echte Kunst wird sich hier wie überall als heilbringender Talisman bewähren, und kraft der Hausmusik eine edle und reiche Verinnerlichung zeitigen, die auf das äußere Leben nicht ohne Wirkung bleibt.

Lose Blätter.

Lütticher Ausstellungsbrief.

Berlin-Halensee, 15. Juli 1905.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Durch die Fügung eines äußerlichen Zufalles mußten wir es leider versäumen, einen Bericht von mir über das Musikalische in der Lütticher Ausstellung zu vereinbaren, ehe ich eine Reise dahin unternahm. Erst nach meiner Rückkehr von dort konnten wir uns darüber verständigen. So habe ich es denn vernachlässigt, die musikalischen Angelegenheiten auf und neben der dortigen Weltausstellung in der Art näher zu verfolgen, daß sich daraus ein wirklicher Bericht machen ließe. Es bleibt mir noch übrig, aus meiner Erinnerung an die sich stärker aufdrängenden Eindrücke soviel herauszuschlagen, daß wir nicht ganz ohne Gewinn von diesem Falle scheiden.

Eine andere Frage ist allerdings die, ob ich auf diese Weise tatsächlich viel verloren habe und ob eine nähere Aufmerksamkeit wirklich bedeutend mehr zu Tage gefördert hätte, als diesmal unter meiner Feder zum Vorschein kommt. Ich bezweifle es sehr. Auch daß ich während eines Ausstellungskonzertes einen Blick — und sonst nichts weiter — in den einförmig weißen Festsaal geworfen habe, wird möglicherweise genug sein: wirklich musikalische Funde würden sich schon irgendwie bemerkbar gemacht haben. Eine unsichere Erinnerung spiegelt mir auch das Bild irgend einer neuen Notenschrift oder Notenlehre vor, ich glaube aber, Sie haben ebenfalls das vielleicht nicht ganz unbestimmte Gefühl, daß wir durch eine genauere Erinnerung schwerlich viel gewonnen haben würden.

Das belgische Schulwesen ist auf der Ausstellung sowohl von staatlicher wie von privater Seite sehr gut vertreten, und zwar von den Kindergärten angefangen bis hinauf zu den Universitäten. Innerhalb dieser Fülle von statistischen, photographischen Nachweisen usw. von Lehrmitteln, Lehrerfolgen u. dgl. m. ist mir so gut wie nichts Musikalisches in der Erinnerung geblieben. Vielleicht wegen eines tatsächlichen Mangels. Sind wir es ja schon aus der Heimat gewöhnt, daß bei einem Überblick über das Schulwesen des Landes die künstlerischen Schulen, und nun gar erst die der Tonkunst, so gut wie nicht mit-

[illegible]

[illegible]

interessant und durch die sorgfältige Katalogisierung um so zugänglicher ist. Die Stadt Wien zeigt sich selbst durch [illegible] Zeichnungen, Bauten usw. [illegible] 33 Stücken sind nicht weniger als [illegible] der [illegible] Musik gewidmet. Da sehen wir [illegible] Marmorbüste von Johann Strauß (Sohn), Richard Kauffungens Denkmalsentwurf von Josef Haydn, H. v. Kaulbachs bekanntes Ölgemälde: Mozarts [illegible], [illegible] H. Rauscharts Bronzestatuette von Mozart, [illegible] Ölgemälde von Ludwig van Beethoven, Scherpes Denkmalsentwurf von Anton Bruckner und denselben [illegible] von Johannes Brahms, K. Kundmanns Marmorstatue von Franz Schubert und eine [illegible] Aquarelle von Franz Kopallik, darstellend Schuberts Geburtshaus im IX. Bezirke Wiens.

Von Instrumentenfertigungen hat Wien außer der berühmten Klaviere [illegible] lediglich Blas- und Streichinstrumente der Musikinstrumenten-Firma Anton Huber in dem bekannten [illegible] sind zu sehen. Außerdem aber haben sich zwei [illegible] des musikalischen [illegible] aus Wien gezeigt. Das eine sind die Musikschulen Kaiser, [illegible] ihren graphisch [illegible] den Bestand seit dem Jahre der Gründung 1874 [illegible] auf ihre große Schüler- und Lehrerzahl sowie auf ihre Erfolge für die musikalische Unterweisung hin und zeigen außerdem noch [illegible] Lehrpläne, Lehrmittel, Medaillen und Photographien. An den Lehrmitteln in Noten ist auch beteiligt die Universal-Edition [illegible] Verlagsgesellschaft in Wien, welche erst [illegible] Jahre alt ist, sich aber in kurzem ein Ansehen [illegible] neben den alten [illegible] Firmen errungen hat. Sie weist darauf hin, daß sie die einzige Ausgabe ist, welche die Texte nach den modernsten [illegible] der musikalischen Technik revidiert und herausgibt, und daß sie heute [illegible] Bände umfaßt, ausgenommen den Verlag der Firma Jos. Aibl in München, den sie im Jahre [illegible] mit [illegible] Nummern erworben hat.

Kehren wir zu den westlichen Ländern zurück, so geraten wir an zahlreiche Klaviere, die etwas besonderes sein wollen und es doch nicht sind. Die ausgedehnte französische Abteilung der Lütticher Exposition hat auch eine eigene Klasse [illegible]. Hier finden sich Pianinos und Flügel, die [illegible] Ausstattung halber ausgestellt sind und [illegible] längst bekannten Formen [illegible] der Renaissance und des Empire. Um doch ein Beispiel zu nennen, [illegible] Firma I. Strahl in Nancy stammt und [illegible] Verzierung trägt. [illegible] weder im Mechanismus noch in der Ausstattung. [illegible] künstlichen Verzierung eines Klaviers sieht man z. B. an einem Instrument der spanischen Firma [illegible] in Barcelona [illegible] Frankreich hat auch [illegible] eine eigene Klasse [illegible] zu sehen ist.

Belgien und die Niederlande [illegible] dem [illegible] Lande [illegible] beschränkt sich [illegible] auf dem Gebiete des Harmoniums und der Orgel. In der [illegible] Abteilung [illegible] Instrumenten [illegible] Jetzt [illegible] Firma [illegible] ein großes Harmonium, das [illegible] gefunden hat; es ist ganz in Holz verkleidet, die Verkleidung zeigt aber zum Teil Durchbrüche [illegible]. Das [illegible], welches ein Harmonium der Firma Caspar Schultz in Lüttich trägt, [illegible] eines Harmoniums mit einer kleinen Orgel [illegible]. Erwähnt sei noch eine [illegible] große Orgel der Brüsseler Firma Van Bever Frères, [illegible] montiert und trägt einen [illegible] Pfeifenprospekt.

Diese letzte Einzelheit, die mir an Musikinstrumenten aus der Lütticher Ausstellung noch in Erinnerung ist, bringt mich auf eine [illegible] Leistung, von der ich ein Stück Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen möchte. Es handelt sich um ein, im übrigen unseren Interessen fernerliegendes, umfangreiches Werk, das in den letzten Tagen erschienen ist: „Heim und Herd", Studien und Entwürfe in [illegible] Kunst, verfaßt von Professor Friedrich [illegible], verlegt von E. Wasmuth in Berlin. Das Buch will dem Kunstunterricht [illegible] Traditionen in neuer Weise zuführen. Tafel 24 zeigt eine Orgel in [illegible] romanischen Formen, wie sie sonst an unseren Orgeln kaum [illegible] zu beobachten waren. Der Entwurf stammt, wie die dort veröffentlichten Entwürfe überhaupt, von einem Schüler des Verfassers unter dessen [illegible]. Der Entwerfer ist [illegible] Paul Walcker, ein jüngerer [illegible] der berühmten alten Orgelfamilie Walcker.

Sie werden mir, sehr geehrter Herr Redakteur, diese Abschweifung um so weniger verübeln, als ich gerade aus einem Lande komme, das zu den an Tradition [illegible] und [illegible] Ländern Europas gehört. Vielleicht aber ist bei einer nächsten Ausstellungsreise der Zufall weniger [illegible] Ihrem

ergebenen Mitarbeiter
Dr. Hans Schmidkunz.

Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag

wurde am [illegible] und [illegible] Juli in der Stadt auf dem Berge, dem [illegible] Rothenburg ob der Tauber abgehalten, [illegible] zugleich die Feier des VII. Vereinstages des Kirchengesangvereins für die evangelisch-lutherische Kirche Bayerns [illegible]. Sie wurde am Montag nachmittag [illegible] Uhr mit einer Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland eröffnet, die vom Oberkonsistorialrat D. [illegible] von Darmstadt geleitet wurde. Nach dem von dem am Erscheinen verhinderten ersten Vorsitzenden Geh. Kirchenrat D. Köstlin in Cannstatt erstatteten Jahresbericht ließ der Bestand des Vereins ein stetiges Wachstum erkennen. Er umfaßte am 1. Jan. [illegible] Landes- und Provinzialvereine [illegible] Kirchenchöre gegen [illegible] im Jahre [illegible] mit [illegible] Mitgliedern. Nach der Zahl der [illegible] Chöre folgen sich [illegible] die Vereine in folgender Ordnung: [illegible] Sachsen, Königreich, mit [illegible], Brandenburg mit [illegible], Württemberg mit [illegible], Baden mit [illegible], Hessen mit [illegible] [illegible] Anhalt mit [illegible], Pommern mit [illegible], [illegible] Elsaß-Lothringen mit [illegible], Westfalen mit [illegible], Provinz Sachsen mit [illegible], Bayern mit [illegible], Konsistorialbezirk Kassel mit [illegible], Ost- und Westpreußen mit [illegible], Konsistorialbezirk Wiesbaden mit [illegible], Konsistorialbezirk Frankfurt a. M. mit [illegible], Stadt Krefeld mit [illegible], Mecklenburg mit [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Neue Gesangsmethoden. [illegible]

[illegible]

oder Sprechen verschiedener tiefer oder höher klingenden, heller oder dunkler Töne und Vokale ganz von selbst ergeben wird. — In einem andern Inserate war beigefügt »Methode Marchesi«. Bei näherer Erkundigung stellte sich heraus, daß die betreffende Gesanglehrerin nur die Solfeggien der Marchesi benutzte, und damit war die Methode erschöpft. Und so ist es bei vielen. Ganz eigenartig und der Beachtung wert ist die Methode *Mauro-Prinetti*. Um den Ton zum richtigen Erklingen zu bringen, wird zunächst der Vokal »ö« und andere Vokale mit zugespitztem Munde benutzt, damit der Ton nach vorn zu liegen kommt. Der Vokal »a« als der gefährlichste kommt zuletzt an die Reihe und wird natürlich auch mit mehr oder weniger gespitztem Munde gesungen, damit jeglicher Gaumenklang vermieden wird. Dieses »a« hat aber infolgedessen keinen natürlichen, offenen Klang. — Diese Methode mag in gewissen Fällen ganz vorzüglich sein, doch befremden muß es, daß jeder Schüler wie ein Kranker behandelt wird, der keinen gesunden Ton in der Kehle hat. Befremden muß es ferner, wenn ausgebildete Schüler immer noch mit gespitztem Munde vokalisieren, so daß man ihre »ungezwungenen« Töne fast gar nicht zu hören bekommt. — Die »Methode Hey« erfordert zwar auch längere Studienzeit, doch führt sie sicher zum Ziele.

Vor kurzem erschien ein kleines Heftchen »Neue Ära der Stimmbildung für Singen und Sprechen«, von Dr. *J. H. Wagenmann* Berlin, Stimmbildner, Lehrer der neuen harmonischen Stimmbildung für Sänger, Redner und Schauspieler. Verlag von Joh. Rade, Berlin W. 15. Der eifrige Leser der Broschüre wird aber über die Methode nicht klar werden, da der Verfasser nur die Hauptgrundsätze der neuen Lehre niederlegen wollte, da das Studium nur in der Praxis vollauf verstanden werden kann, und da zur Zeit über Gesang und Stimme in aller Welt die naturwidrigsten Ansichten herrschen, wirkt ein ins einzelne gehendes Werk eher »verwirrend« als »belehrend«. Alle Aufschluß gibt der Verfasser nur seinen Schülern.

Von den 130 in dem Heftchen niedergelegten Hauptgrundsätzen seien hier nur zwei angeführt. Nr. [illegible]: »Die Grundbildung der neuen harmonischen Stimmbildung ist das*) Einstauen des Tones in die Kopf- und Brustmuskulatur. Dadurch werden die Gesangsorgane in harmonische Tätigkeit gebracht und die Körperklänge allmählich gelöst.« Nr. 8: »Ich unterscheide ein Stauen direkt nach dem Kopfe (Kopfstauen), ein solches direkt nach der Brust (Bruststauen), und ein solches nach dem Nacken (Nackenstauen), ferner ein Stauen mit Vokalen und ihren Schattierungen und ein Stauen mit Konsonanten, welche [illegible] die Hauptrolle spielen, ferner ein gemischtes Stauen hauptsächlich auf ng, eng, ing, ung. Bei dem letzteren wird der Vokal in die Kehle und das ng in die Gaumenmuskulatur gesetzt, wodurch die Kehle gestützt wird. Diese Übung bereitet den Schüler auf das direkte Kehlkopfstauen vor und gibt ihm Kraft und Mut zu dieser Übung. Als Vorbereitung für das direkte Vokalstauen nenne ich noch ein gehauchtes Stauen ohne Ansetzen [illegible]. Gerade diese Übung, verbunden mit dem gemischten Stauen, bereitet den Schüler äußerst wirksam auf die notwendige energische Arbeit des Kehlkopfstauens vor.« »Das Stauen ist eine dem natürlichen Luftstrom willkürlich entgegengesetzte Tätigkeit, eine Kontraktätigkeit. Man befolgt hierbei einen Grundsatz, der bei der Ausbildung der äußeren Muskulatur schon lange bekannt und jedem ernsthaft Gymnastik Treibenden geläufig ist. Wer z. B. seinen Oberarm durch Armbeugen zur Höchstleistung schulen will, der kann dies nur dadurch erreichen, daß er der Bewegung des Unterarmes gegen den Oberarm mit dem Willen eine entgegengesetzte Bewegung entgegensetzt. Gerade wie durch diese bewußte Gegenbewegung die Oberarmmuskeln aufs äußerste gespannt werden, so wird durch das Stauen die ganze zum Gesangsinstrumente gehörige Innenmuskulatur fortwährend [illegible] gespannt und dadurch allmählich elastisch gemacht, was zuletzt zur harmonischen Tätigkeit der Organe führt.« (Wer aus dem Vorstehenden vielleicht aus dem »Stauen« ins »Staunen« geraten sollte, wende sich an den Verfasser, [illegible] Berlin W.)

Nr. 73: »Es ist höchste Zeit, daß das Volk über die Gesanglehrer-Mißwirtschaft aufgeklärt wird.«

Ein zweites Heftchen des Stimmbildners Dr. Wagenmann betitelt sich: »Umsturz in der Stimmbildung. Schrift für Sänger, Sängerinnen, Redner und jedermann.« Seite 13 lesen wir: »das ganze Studium ist Umformung, Umschulung der inneren steifen klanglosen Teile in elastische, klangfähige Teile.«

Sänger und Sängerinnen, deren Stimme verpfuscht und verdorben wurde, werden gut tun, sich bei Herrn Dr. Wagenmann in die Kur zu begeben, nach obigen Mitteilungen werden sie ja dort »jedenfalls« Erlösung finden. Es muß jedoch abgewartet werden, welche Resultate die »Neue Ära der Stimmbildung« erzielen wird.

R. Thomas (Breslau).

*) Der Ausdruck »Stauen« stammt von dem dänischen Gesanglehrer *Tetzlaff*.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juli. — Auf zwei Opernbühnen wird täglich gespielt, und der Hitze ungeachtet fehlt es diesen Darbietungen nicht an Publikum. Es verschlägt nichts, daß so viele Tausende von Berlinern jetzt in den Ferien sind, denn von ihnen wären jetzt doch nur wenige in die heißen Theatersäle gegangen. Von den 85 000 Fremden aber, die im Juni hier eintrafen — im Juli rechnet man auf 100 000 — besucht doch ein großer Teil eine Opernvorstellung. — Die Sommeroper des Direktors *Max [illegible]* macht wenig von sich reden. Sie gibt meist gute alte Werke in meist guter alter Weise, führte [illegible] neuer Herrn *[illegible]* vor, dessen hohen Töne noch immer ihre Bewunderer haben und erwarb sich auch ein Verdienst dadurch, daß sie den Falstaff für halbe Preise aufführte.

Erfreulich aber ist es, daß man die alte Kroll-Oper wieder ins Leben zu rufen bemüht ist, so weit das noch geschehen kann. Wie viel hat sie im Laufe von vier Jahrzehnten, was man sonst nicht kennen gelernt hätte! Hier traten die Buffos [illegible] auf, hier gaben mehrere sehr bemerkenswerte italienische Truppen Vorstellungen, Hier sangen [illegible], die Trebelli und die Patti, von hier aus nahmen d'Andrade, [illegible] und [illegible] ihren Weg. [illegible] Als man immer [illegible] in den ständigen Opern [illegible] erwarb der [illegible] Intendant [illegible] Theater für die Zwecke der Königlichen Schauspiele, und man war erfreut, die [illegible] Kunstpflege in dem neuen Hause der Privatspekulation entzogen zu sehen. Was wir aber

[illegible]

[illegible]

Dresden. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Besprechungen

[illegible]

schönen drei Komponisten mit neuen Liedern für eine Singstimme und Pianofortebegleitung.

Alfred Schnauders Op. 10 (M [illegible]) [illegible] nicht [illegible] die wohl recht gut gemeint sind, aber nirgends Spuren eines bedeutenderen lyrischen Talentes an sich tragen. — Aus

Richard Wiesners Op. 42 liegen zwei Lieder (M 2. —) vor. »Blumenandacht« finde ich in Melodie sehr hübsch getroffen und auch melodisch angenehm wirkend. »Frühlingsstürme« dagegen hätte fraglich ganz andere Farben und Töne vertragen. Es ist ein [illegible] Lied und von sehbrechender Gegen [illegible] nichts zu verspüren. Ein Lied im rechten Volkston schuf

August Glück mit dem [illegible] wird es wieder (M [illegible] 50), das mir [illegible] gelungen scheint und als Perle richtiger guter Hausmusik gelten darf.

Bern. Ad., Op. 14. »Schweizer Tanzalbum« (M [illegible]).

Zwölf leicht spielbare, in der Erfindung zum Teil schwache Tänze für Pianoforte zu zwei Händen, die hier und da mit schwer sprechen [illegible] versetzt und darum wohl im Stande sind, auch das Interesse des Ausübenden zu erregen.

Eugen Segnitz.

A. Kompositionen für Violoncell und Pianoforte.

Wittenbecher Otto, Op. 9, No. 1 »Im Kahn«, 2 »Albumblatt«, 3 »Andantino grazioso« à M 1,20. (Leipzig, F. Kahnt Nachfolger.)

Drei wunderhübsche, nobel gehaltene charakteristische Vortragsstücke ohne besondere technische Schwierigkeiten. Gleichwohl verlangen dieselben musikalisch und ästhetisch wohlgebildete Spieler und — feinfühlige Zuhörer, um zu ihrem vollen Rechte zu gelangen.

Dasselbe gilt auch von den »sechs Präludien« von **Chopin**, welche *Hans Klengel* zu Vortragsstücken für Violoncello bearbeitet und dessen Bruder *Julius* für den Vortrag besonders mit Fingersatz und Bogenbezeichnung versehen hat. Die Präludien sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erlegt (No. [illegible]) und verlangen durchaus vortragsgewandte, [illegible] gebildete Interpreten.

Drei Piecen: 1 »Albumblatt« (Bdur), 2 »Walzer« (A dur), 3 »Romanze« (G dur) von **Max Laurischkus**, Op. [illegible], mit Pianofortebegleitung sind ebenso [illegible] für Violine bestimmt. (Berlin, Carl Simon. M 1 — 1.50, in einem Hefte kompl. M 2.50.)

Dieselben sind voll gesättigter Romanen und Kantilenen, und setzen daher eine dem entsprechende Vortragsweise voraus, wenn sie ihre [illegible] Wirkung [illegible].

B. Kompositionen für Violine und Pianoforte.

Chopin, Frieder. Zwölf Präludien aus Op. 28. Für Violine und Pianoforte bearbeitet von *Paul Klengel*. Heft I: No. 1—6, Heft II: No. 6—12 à M 2.00. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Mit künstlerischem Verständnis und Feinsinn ausgeführte Übertragungen.

Zwei weitere Hefte mit Übertragungen für Violine und Pianoforte liegen uns aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel unter den Verlagsnummern [illegible] und [illegible] in dem »Festtags-Album« von *Fr. Hermann* (à [illegible] M) und in der Neuherausgabe der »zwölf altdeutschen Melodien« Beriots (von Rich. Hofmann. [illegible] M [illegible]) vor. Beide Ausgaben zeichnen sich durch noble Ausstattung aus und machen es infolge ihrer genauen Bogen- und Fingersatzbezeichnung dem Lernenden [illegible] solche sind sie doch wohl hauptsächlich bestimmt — leicht, sich dadurch angenehme Unterhaltung zu bereiten. Das »Festtagsalbum« [illegible] mehr oder weniger lange, aus den verschiedensten [illegible] lebenswürdigen deutschen Komponisten entlehnte Piecen, während die [illegible] verschiedensten Komponisten entlehnten Melodien sich auf den [illegible] Vortrag [illegible] und daher neben dem Unterhaltungszweck [illegible] für die virtuose Schulung des Geigers vorbereitend hinwirken.

So recht für jugendliche Musikliebhaber und [illegible] rechnet sind die leichten Stücke in dem »Trio-Album« für Violine, Violoncell und Pianoforte von **Emil Söchting** (Op. 36) — vier Hefte à M 2, kompl. M 6 (Berlin, Carl Simon). Dieselben bieten in guter methodischer Folge und gutem, leicht spielbarem Violinsatz Chorale, Volkslieder, Opernmelodien und dergleichen Stücke mehr, welche belehrend und bildend auf jugendliche Spieler einwirken.

Ganz aus diesem Rahmen heraus treten die »Exercices progressifs« für Violine von **A. Charpentier** (Paris, Alphonse Leduc). Von diesem Studienwerke liegt uns nur die dritte Serie vor. (Preis der ersten beiden Serien à 3 Frc., der dritten 5 Frc. netto.) Das uns vorliegende dritte Heft setzt schon eine gute Schulung des Geigers voraus und strebt direkt auf die virtuose Ausbildung desselben hin. Diatonische, sodann chromatische Tonleiterstudien, desgleichen Tonleitern mit Vorschlägen vor jeder rhythmischen Hauptnote eröffnen das Heft. Hierauf folgen Doppelgriffgänge in Dur und Moll, sowie in den erschwerenden Tonarten in Terzen, Sexten, Oktaven, Decimen. Diese Übungen [illegible] und steigern sich in der Folge auch die mannigfachsten Akkordbrechungen aller Art fehlen selbstverständlich nicht, so daß der Geiger, welcher diese mechanischen Studien in der gehörigen Weise [illegible] wohl die höchste Staffel technischer Vollendung erreichen dürfte.

C. Für Viola.

Aus dem Verlage von Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde liegt zunächst eine »Viola-Schule« für den Schul- und Selbstunterricht von Professor **Hermann Ritter** vor (3.50 M).

Dieselbe beginnt mit den allerersten Elementen (leere Saiten, Bogeneinteilung in geraden und ungeraden Taktarten, Aufsetzen der Finger usw.) und führt in vortrefflicher methodischer Weise gewissermaßen bis an die Grenzen der dem Bratschisten der Gegenwart gestellten Aufgaben eines Rich. Wagner, Br. [illegible], Rich. Strauss u. a. m. Zur Befestigung der [illegible] sowie zur Weckung und Schulung des musikalischen Sinnes finden sich auch Duettstücke (S. 50) sowie Stücke mit Pianofortebegleitung (S. [illegible]) in dieser Schule.

Zur weiteren Ausbildung, sowie zugleich zur Unterhaltung und zum Vortrage bestimmt, liegen uns vor noch zwei im gleichen Verlage unter dem Titel »Miszellen« eine Sammlung von Vortragsstücken verschiedener Tondichter, erschienene Hefte (M à 2 netto), in denen der Bratschist einen reichen Schatz gediegener Vortragsstücke aller Art von den namhaftesten Tonsetzern älterer wie neuerer Zeit findet und auch nach [illegible] Seite hin wohl versorgt ist.

D. Instruktives für Pianoforte.

Im Anschluß an das in Nr. 6 des Jahrganges 1904 d. Bl. Gesagte sei hier ergänzend hinzugefügt, daß zu der zweibändigen Klavierschule **Karl Zuschneids** auch ein kurzer methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht, ebenfalls bei Friedrich Vieweg (Berlin-Groß-Lichterfelde) erschienen ist, welcher dem Lehrenden nicht nur schätzbare praktische Winke für das Unterrichtsverfahren selbst, sondern auch in progressiver Anordnung eine Übersicht über die von Stufe zu Stufe vorzunehmenden Musikstücke gibt. Im Anschluß hieran läßt der Verfasser bei Vieweg noch vier Hefte »Ausgewählte Sonatinen und Stücke in progressiver Anordnung« folgen (je M 1.50 netto), welche sich sowohl durch schönen Druck, als auch durch die sorgfältigste Bezeichnung des Vortrages, der Verzierungen usw. auszeichnen.

Der Kuriosität wegen sei hier noch — in einer Zeit, in der man die Hausmusik sogar durch Maschinen ersetzen will — auf eine bei Wilhelm Hansen in Leipzig erschienene Anweisung hingewiesen, in welcher der Interessent in acht Sprachen belehrt wird, wie er es anzustellen hat, um sich — ohne jeden eigene musikalische Zutun im häuslichen Kreise musikalische Genüsse zu bereiten.

Prof. Dr. [illegible] Tottmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



IX. Jahrgang 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 12.
Ausgegeben am 1. September 1905.

Monatlich erscheint
[illegible]
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M.

Sein Leben und Schaffen.

Von **Raimund Heuler.**

(Schluß.)

Zum ersten Male wurde Hartmanns Name in der großen musikalischen Welt genannt, als er mit seinem Oratorium »St. Petrus« an die Öffentlichkeit trat. Das Werk wurde in der kurzen Zeit vom 5. Mai bis 18. Okt. 1899 geschrieben, am 8. Januar 1900 erlebte es in Rom seine Uraufführung unter Direktion des Maestro *Bossi* aus Venedig. Eine gewaltige Menschenmenge drängte sich in den weiten Räumen der großen Kirche in höchster Spannung: handelte es sich doch um das Werk eines Nichtitalieners, eines Deutschen, welcher es »wagte«, in Rom selbst einem italienischen Publikum deutsche Musik vorzuführen. Dieses Wagnis kann nur derjenige würdigen, welcher näher über die römischen musikalischen Verhältnisse unterrichtet ist und gesehen hat, wie auch hierbei die Nationalitätenfragen, ja selbst bisweilen die Politik eine Rolle spielen können. Pater Hartmann hatte in jeder Beziehung einen glänzenden Erfolg zu verzeichnen. Die ersten römischen Kritiker wie *Sgambatti*, *Franchi-Verney*, *Marconi*, *Franchetti*, ferner *Safonoff* (Safonoff ist Direktor des Konservatoriums in Moskau), *Siegfried Wagner* u. a., welche der Aufführung beiwohnten, waren des höchsten Lobes voll. Siegfried Wagner stand nicht an, P. Hartmanns »St. Petrus« den besten modernen Oratorien ebenbürtig an die Seite zu stellen. Das Werk erlebte fünf aufeinander folgende Aufführungen. Am Tage der vorletzten Aufführung widerfuhr P. Hartmann die Ehre, von der alten ehrwürdigen römischen Akademie der »Arkadier« zum Mitgliede ernannt zu werden. Es ist dies jener berühmte 1690 von *Gravina* und *Crescimbeni* gegründete Verein zur Reinerhaltung der Sprache und Poesie, welcher literarische und künstlerische Bestrebungen in dasselbe idyllische Gewand kleidete, welches um dieselbe Zeit auch bei uns üblich war. P. Hartmann erhielt den »Schäfernamen« *Parthenius Maronius*.

Im Oktober 1900 wurde das Oratorium St. Franziskus vollendet. Dessen erste Aufführung erfolgte in St. Petersburg unter persönlicher Leitung P. Hartmanns. Im Orchester wirkten 60 Professoren der kaiserlichen Hofoper und in den Chören über 100 kaiserliche Sänger. Die Aufführungen fanden zum Besten des dortigen katholischen Wohltätigkeitsvereines und der russischen Krippengesellschaft »Jasli« statt, welche sich in die Reineinnahmen von mehr als 60 000 Franken teilten. Die mitwirkenden Künstler und andere Verehrer überreichten dem Komponisten eine massive silberne Lyra in natürlicher Größe mit goldenen Saiten, welche die Inschrift trägt »Gloria in excelsis Deo« und mit den Namen der Geber versehen ist. In deutschen Landen wurden St. Petrus und Franziskus

bis jetzt aufgeführt in Wien, München, Amberg, Mannheim und Karlsruhe.

Dem „St. Franziskus" folgte das „letzte Abendmahl", das, wie bereits erwähnt wurde, seine Erstaufführung am 24. Mai dieses Jahres in Würzburg erlebte und demnächst in Berlin aufgeführt wird. Das Werk ist Sr. Majestät dem deutschen Kaiser Wilhelm II. gewidmet.

Zur Zeit arbeitet P. Hartmann an einem neuen Oratorium, dem „Tod Christi".

Außer den Oratorien schrieb der fruchtbare Komponist eine stattliche Anzahl kleinerer Werke, Motetten, mehrere Ave Maria, eucharistische Gesänge, ein durchkomponiertes Miserere für 8stimmigen Vokalchor, ein Stabat mater, erschienen bei dem Verleger der Oratorien, Ricordi-Mailand-Leipzig. Bei Böhm-Augsburg sind Marienlieder, bei Kistner-Leipzig eine Violinromanze und bei Christiano-Rom Orgelsachen verlegt.

Viele Mühseligkeiten, wie sie den meisten Komponisten durch die Suche nach einem Verleger entstehen, werden P. Hartmann erspart infolge eines Vertrages, den er mit dem weltbekannten Musikverlagshause Ricordi in Mailand abschloß, laut dessen seine sämtlichen früheren und späteren Werke in den Besitz dieser berühmten Firma übergehen. Hier möchte ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, dem Verlage Ricordi meine Anerkennung auszudrücken für die wirklich großartige Ausstattung und den billigen Preis der Hartmannschen Werke. So kostet z. B. jede Partitur der drei Oratorien, aus vorzüglichstem Papier hergestellt, nur 15 M. Deutsche Firmen ließen sich hierfür durchschnittlich wenigstens 30 M. zahlen.

Und nun zur Wertung der Hartmannschen Musik. Durch alles, was P. Hartmann schreibt, von Anfang bis zu Ende, weht ein wirklich großer Zug, der niemals den Gedanken aufkommen läßt, die Musik wäre gemacht; man hat stets das Gefühl, sie ist geworden. Dabei hat sie durchwegs ein eigenes Gesicht, eben das P. Hartmanns. Um P. Hartmanns Oratorien zu verstehen, muß man lediglich den Absichten des Komponisten nachgehen. Er will Oratorien schaffen im eigentlichen Sinne des Wortes, musikalische Schöpfungen für ein Oratorium, d. h. für einen Betsaal. P. Hartmann will das Oratorium dem ersten, ursprünglichen und vorzüglichsten *Zwecke* zurückgeben: der religiösen Erhebung und Erbauung. Dadurch ist auch a priori der Charakter seiner Musik bestimmt. Sie ist sich eigentlich niemals Selbstzweck, sondern ordnet sich überall dem großen künstlerischen *Ziele*, dem einheitlichen Gesamteindruck, unter, und zwar so, daß P. Hartmann der Vorwurf gemacht wurde, der Erfolg seiner Oratorien sei mehr religiös-stofflicher als musikalisch-ästhetischer Art. Freilich wohl ist bei religiösen Kunstwerken sehr scharf zu unterscheiden zwischen religiösen und rein ästhetischen Wirkungen, welche letztere allein für die künstlerische Qualität ausschlaggebend sind. Sieht man nun bei P. Hartmanns Oratorien von dem Eindruck ab, den der ergreifende lateinische Text auf Kundige immer hervorrufen wird, so bleibt an reiner Kunst noch so viel übrig, um denselben in der Reihe der seit *Liszt* geschriebenen religiösen Oratorien einen ehrenvollen Platz einzuräumen. Der lateinische Text, den das hörende Publikum in der Mehrzahl vielfach gar nicht oder nur unvollkommen kennt, ermöglicht leichter eine Subtraktion der rein musikalischen Wirkung von dem Gesamteffekt, als dies bei einem Texte in der Landessprache der Fall ist. Da Hartmanns Musik sich stets in den Dienst der Idee stellt, entgeht er auch den Gefahren des bloßen Formalismus. Hohles Pathos und billige, aber falsche Effekte sind nirgends zu finden. Aus demselben Grunde bricht auch vielfach die alte Form unter der Hand des Meisters, aber nur zum Vorteil der Werke; man hat stets den Eindruck: „es müsse wohl so sein". Immer neu und auf gleicher Höhe, hält die Musik den Hörer in edler Spannung bis zum Ende, nicht in jener trostlosen Erwartung, ob der Komponist denn bald etwas sagen werde. Bei P. Hartmann „sitzt" jeder Ton, jede Note. Das kann auf der Basis solidester Studien nur geniale Begabung zu Wege bringen. Und diese beiden Dinge — eminentes Talent und hervorragende musikalische Ausbildung — kann auch die einseitigste Kritik bei P. Hartmann nicht wegdisputieren, obschon sie gerade von minder Befähigten und Gebildeten ihm wiederholt abgesprochen wurden, um ihn auf die Stufe des Dilettanten herabzudrücken. Mit nichten. Pater Hartmann kennt nicht nur *Bach*, *Händel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Berlioz*, *Wagner* und *Liszt* sehr genau, sondern auch die großen Meister des a cappella-Gesanges aus dem 16. Jahrhundert, *Palestrina*, *Vittoria*, *Orlando* usw. Besonders seinem Ordensbruder *Viadana* ist er mit Fleiß und Liebe nachgegangen. Da ist es denn selbstverständlich, daß bei P. Hartmanns umfassender Bildung seine Oratorien neben vielen Vorzügen, die sie mit anderen modernen Werken teilen, auch solche aufzuweisen haben, die man in der Gegenwart äußerst selten oder gar nicht findet. Dahin gehören die ideale Behandlung der Singstimmen, die musterhafte Deklamation des Textes, die glückliche Verwendung der Kirchentonarten, der Choralmotive usw. Man betrachte sich einmal die herrliche Partie des Christus aus dem „letzten Abendmahl"! Eine der schönsten in der ganzen Literatur. Die hätte ein Moderner, der im Studium über *Bach* rückwärts nicht hinaus gekommen ist, niemals schreiben können. Aber die Meister, die P. Hartmann studierte, leuchten, um mit *Hanslick* zu reden, aus seiner Musik nur als Schimmer, nimmer als Vorbild heraus.

Ein großer Vorzug der Oratorien ist auch in

der verhältnismäßig knappen Fassung der einzelnen Teile zu erblicken, die den Ideengehalt zwar vollständig ausschöpft, aber unmotivierte Weitschweifigkeiten vermeidet; dies gilt namentlich für das letzte Abendmahl. P. Hartmanns Werke zersplittern sich dadurch nicht in eine Reihe von Sondereindrücken, sie wirken niemals episodenhaft, sondern wie ein logisch geschlossenes Ganzes, dem man kein Glied nehmen darf, wenn man die Einheit und damit die Schönheit nicht zerstören will. Hier fände der Blaustift nichts zu streichen, um den Hörer vor Langeweile und Ermüdung zu bewahren. Wohl ist P. Hartmanns Musik im Vergleich zu vielen modernen Oratorien von relativer Einfachheit und Schlichtheit, aber von jener wahrhaft großen Einfachheit und Schlichtheit, mit der die große Wahrheit sich gibt, nicht in Schwulst und Bombast, womit Unzulänglichkeit nur zu gerne sich selbst und andere täuscht. P. Hartmann läßt niemals einen Berg kreisen, um ein Mäuslein hervorschlüpfen zu lassen.

Daß P. Hartmann die Technik vollständig beherrscht, ist eigentlich nach dem Gesagten selbstverständlich. Seine Art zu instrumentieren ist geradezu vorbildlich, mit seltenem Glück weiß er das Prinzip der Melodie für alle Instrumente aufrecht zu erhalten!

P. Hartmann arbeitet sehr leicht und sehr sicher. Obschon er keines seiner Oratorien vor der Drucklegung ganz oder nur teilweise gehört hatte, ward keine nachträgliche Korrektur notwendig. Interessant ist auch, daß der Meister sogleich die Partitur schreibt, also instrumentaliter denkt, während der Klavierauszug erst später aus der Partitur hergestellt wird. P. Hartmanns Oratorien sind keine instrumentierten Klavierauszüge.

Dem verdienten Manne wurde manche Auszeichnung zu teil. Er ist wirkliches Mitglied der Kgl. Musikakademie S. Caecilia Rom, Inhaber des ihm von Sr. Päpstlichen Heiligkeit verliehenen goldenen Kreuzes pro ecclesia et pontifice, der großen österreichischen goldenen Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft und seit dem 5. Mai 1905 Ritter des österreichischen Franz-Joseph-Ordens.

Durch Zufall ward mir vergönnt, Pater Hartmann auch von rein menschlicher Seite kennen zu lernen als edlen Charakter von seltener Offenheit, als Mann, den jeder hochachten muß, der nicht im Kampfe des Lebens aller Ideale bar geworden ist.

Großen Chorvereinigungen und Musikinstituten seien die Hartmannschen Werke nachdrücklichst zur Aufführung empfohlen. Besonders an dem letzten Abendmahl können dieselben unmöglich vorübergehen.

Sollten diese Zeilen dem verehrten Herrn P. Hartmann zu Gesicht kommen, so erblicke er in ihnen den herzlichen Gruß eines Freundes aus deutschen Landen, einen deutschen Gruß, der dem Meister gilt, dessen Herz auch in der Fremde der deutschen Heimat, ihrem Volke und seiner Kunst gehört.

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.

Von Dr. **Max Zenger.**

(Schluß.)

Von früheren Musikepochen, soweit es sich nicht speziell um Bachs subjektivere Instrumental-Lyrik handelt, weit weniger als Mendelssohn berührt, fühlte *Schumann* sich am meisten zu Beethoven als demjenigen Meister hingezogen, in dessen letzter Periode wenigstens die Versinnlichung bestimmter poetischer Gedanken oder Bilder umfänglicher als bisher ins Bereich der Darstellung gezogen schien. Gleichwohl war sein Denken und Schaffen, im Gegensatze zu demjenigen Mendelssohns, ein selbständiges, dabei einheitliches und geschlossenes, als ein potenziert subjektives, aber nicht so allgemein verständliches. Der Glaube, daß die Instrumentalmusik ihren Daseinsstoff in sich selber trage, war bei ihm wankend geworden, er mußte seine Phantasie an bestimmten poetischen Vorgängen erwärmen, was den ersten Schritt zur späteren ausschließlichen Programm-Musik bedeutet. So entstanden die musikalischen Singgedichte für Klavier, welche seiner ersten Periode angehören. Diese waren von so eigentümlicher Art, daß sie mit Recht „appositionell" genannt wurden, wie sie ja tatsächlich gedacht waren. Tritt doch auch in ihnen seine individuelle Eigentümlichkeit rückhaltsloser hervor, als in seiner späteren Kammer- und Orchestermusik. Um nämlich den neuen romantischen Inhalt auch den hergebrachten großen Instrumentalformen zu vermitteln, bedurfte Schumann erst tieferer Studien der Klassiker, und zwar versuchte er in der Weise Schuberts zunächst an Beethoven anzuknüpfen. Daß diese strenge Schule eine sichtliche Dämpfung der in seinen Jugendwerken hervortretenden freidenkerischen Kühnheit zur Folge hatte, spricht laut für die in ihr liegende unumstößliche Wahrheit. Ähnlich wie Mendelssohn ist auch Schumann der Vollkommenheit am nächsten gekommen, wo es ihm gelungen ist, den Widerstreit der klassischen Form mit seinen neuern-

den romantischen Ideen möglichst zu schlichten. Ein ideales Werk dieser Art ist sein wundervolles A-moll-Konzert für Klavier und Orchester, welchem sich, wenn auch nicht durchaus ebenbürtig, die geistreichen Streichquartette in A-moll und A-dur, dann das Klavier-Quartett und -Quintett in Es-dur (Op. 44 und 47), sowie so manches andere interessante Kammermusikstück anreihen. Eine kleine Überschätzung Schumanns ist dennoch passiert, welchem die zu häufige Wiederholung einer melodischen Phrase auf anderen Tonstufen, gerade auch in jenen Es-dur-Kompositionen, entgangen sein muß. Außerdem war er ja immer geistreich und interessant. Das sind aber auch die häufigsten Epitheta, deren sich die Kritik gegenüber Schumann noch heute bedient, während sich die damalige ihm anhängende Parteikritik (der beklagenswerte Anfang aller nun kommenden Übel!), weit höher verstieg. Sonderbar: von den alt gewordenen Schöpfungen Schuberts sagen wir ebenfalls heute noch »schön«, »wunderschön«, »entzückend«. Es scheint, wir sind nunmehr, wie uns Spohr mit seiner Chromatik und Enharmonik in die Romantik hinüber gleiten und schleifen machte, ganz sachte vom goldenen Zeitalter der Instrumentalmusik, wohl der Musik überhaupt, ins silberne eingerückt. Ein Umstand, den der Beobachtende nicht übersehen kann, ist, daß Schumann im ganzen seine größten Triumphe im Scherzo, jenem episodischen Teil der Sinfonie feiert, den wir als die eigentliche Schöpfung Beethovens an Stelle des alten Menuetts ansehen müssen. Diese noch ganz junge Schöpfung war eben die am wenigsten ausgebeutete, und es ist kaum zu leugnen, daß der Abstand zwischen Beethovens und Schumanns Größe weit auffallender in den Anfangs- und Schlußsätzen sowie im Adagio beider hervortritt als in den Scherzi, worin sich auch Schumann oft nahe an Beethovens Sphäre zu schwingen weiß. Hierin berührt er sich mit Mendelssohn, dessen prickelnd scherzhafte, meistens an seine Elfen im Sommernachtstraum erinnernden Sätze, wo sie sich auch finden, immer die weitaus gelungensten sind.

Ein Unglück für die weitere Pflege des von beiden verehrten Meistern ausgestreuten Samens war es, daß die Spaltung, welche noch zu Lebzeiten Mendelssohns durch Schumanns kritisches Vorgehen innerhalb der sogenannten Leipziger Schule angebahnt wurde, bald nach dem Tode des letzteren recht unerquicklich in Erscheinung trat. Hätte Schumann den schnell und unerwartet entfachten Sturm (in normalem Geisteszustande) überlebt, so würde der Mendelssohn-Schumannsche Dualismus sich wahrscheinlich von selbst aufgehoben haben. Denn wie eine objektive Analyse der reifsten Werke Schumanns beweist, daß er die Form keineswegs verachtete, sondern im Gegenteil, soweit sie vom Inhalt bestimmt ist, gewahrt wissen wollte — ein Nachfolger Beethovens kann sich nie der Formlosigkeit überantworten —, so verschärften sich erst infolge seines Dahinscheidens die Gegensätze zwischen dem von ihm angeregten Fortschritt und Mendelssohns konservativer Richtung. Die von ihm gegründete und redigierte »Neue Zeitschrift für Musik« ging auf Dr. *Carl Franz Brendel* über und wurde unter dessen Führung zum Parteiblatt der »neuromantischen« oder »neudeutschen« Richtung. Brendel aber war der schneidigste (und wohl auch rücksichtsloseste) Verfechter der Prinzipien der »Neudeutschen« und zog sich die heftigsten Angriffe sowohl von den Anhängern der alten Klassizität als auch von denjenigen Mendelssohns und Schumanns zu, deren Vereinigung sich nun um so leichter vollzog, als angesichts der neuen weit größeren Kluft der Anschauungen die noch gebliebenen Differenzen verschwindend geringe waren. So gehen nunmehr von Leipzig aus die zwei feindlichen Strömungen in der deutschen Musik-Entwicklung: die eigentliche Leipziger und die Neudeutsche »Schule«. Die hauptsächlichsten Vertreter der ersteren sind bekanntlich, außer dem im Stillen wirkenden Theoretiker Dr. *Franz Moritz Hauptmann*, *Niels Gade*, jener talentvolle Sinfoniker, welcher das Heroische der nordischen (insbesondere dänischen) Volksmelodien in die deutsche romantische Musik mit Glück versuchte, *Julius Rietz*, der kongeniale Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Gewandhauskonzerte in Leipzig, *Friedrich Richter*, der Verfasser der bekannten Harmonielehre, und *Carl Reinecke* (zur Zeit noch am Leben), Kapellmeister des Gewandhauses bis in die letzten Jahre. In geistiger Beziehung zu dieser Gruppe von Musikern stehen noch die etwas selbständigeren und sehr produktiven Komponisten *Robert Volkmann* und *Joachim Raff* mit ihren Ouvertüren, Konzerten, Sinfonien und Kammer-Musikwerken. Ersterer konnte sich an Erfindung und Kraft der Gestaltung vielleicht getrost mit Rob. Schumann messen, das zeigt u. a. sein berühmt gewordenes B-moll-Trio; doch litt seine Publizität vielleicht gerade unter dem Drucke von Schumanns Ruhm. Raff neigt bereits einer etwas verschwommeneren Romantik zu, zählt aber immerhin unter die Edlen seiner Richtung.

Ohne jede Fühlung mit Leipzig, dafür ganz auf dem Boden der Klassizität stehend, hat *Franz Lachner*, kgl. bayr. Generalmusikdirektor, im Süden Deutschlands, namentlich in der bayr. Hauptstadt München, mit großem Erfolg in konservativer Richtung sowohl als Dirigent wie als Komponist gewirkt. Doch bezeichnet ihn in seiner letzten Schaffensperiode die Rückkehr zur alten Suitenform, mit welcher er Triumphe in München und später in Leipzig erlebte, als zu jenen Musikern gehörig, welche bereits von der Sinfonie nach Beet-

hoven und Schubert kein Heil mehr erwarteten. Daß das ganze nach-Schumannsche Epigonentum — zu welchem aber Lachner, der Zeitgenosse und persönliche Freund *Schuberts*, selbstverständlich nicht zu rechnen ist — noch einen starken Ruck in der Instrumentalmusik veranlaßt, neue Wege für sie gewonnen hätte, ist bei aller künstlerischen Achtbarkeit desselben schlechterdings nicht zu behaupten; es ist daher ebenso erklärlich als verzeihlich, daß andere einen Fortschritt auf anderen Wegen suchten. Nur ein bis jetzt nicht genannter, ganz nur seine eigenen Bahnen unerschütterlich wandelnder Künstler, den in viel versprechender Jugend Robert Schumann erkannt und gepriesen hat, *Johannes Brahms*, hielt an dem Glauben fest, daß die von Beethoven überkommene cyklische Form noch neuen Inhalt aufzunehmen imstande sei, und je mehr man sich in ihn hineinlebt, desto mehr überzeugt man sich, daß ihn sein Glaube nicht getäuscht hat. Doch wollen wir Näheres über diesen Mann, dessen Erfolg uns tröstlich erscheint und dessen Leben ... bis hart an unsere Gegenwart reichte, bis auf die Letzt sparen.

In der oben ausgesprochenen Überzeugung, daß die cyklischen Formen ausgelebt seien, ergaben sich zunächst zwei hochintelligente Musiker voll und ganz der Programm-Musik in Form der »Orchesterphantasie« oder der »Symphonischen Dichtung«: in Frankreich *Hektor Berlioz*, in Deutschland *Franz Liszt*. Indes sind auch diese beiden Vor- und Mitkämpfer des Bayreuther Meisters nicht ganz gleicher Richtung, indem ersterer die neudeutsche Schule, der sich ursprünglich sein Wesen zuneigte, später merkwürdigerweise bekämpfte, während letzterer das Haupt und die Seele dieser »Schule«, eigentlich besser Partei genannt, deren Führung ihm zugefallen war, bis zu seinem Tode geblieben ist. Wenn man als denjenigen von beiden, welchem die Natur die weitaus größere Schöpferkraft verlieh, *Hektor Berlioz* bezeichnet, wird man kaum irre gehen. Während Liszt lange Zeit schon durch seine virtuose Laufbahn darauf angewiesen war, sein musikalisches Denken allen möglichen Kunsterscheinungen und Richtungen zu akkomodieren, ging Berlioz geraden Weges mit unerschütterlichem Selbstbewußtsein auf das ihm vorschwebende Ziel los. Es war eben das letzte Ziel, welches die Romantik durch Entfesselung ungebundener Phantastik erreichen konnte, der innere Wesenszug hervortretender Charakterismus war. Die Überstürzung, welche die notwendige Folge dieses Naturells war, hat Richard Wagner mit mehr als nüchterner Kritik auf ein Verkennen und Mißverstehen Beethovens zurückgeführt. Berlioz hat sich durch diese Überstürzung in Frankreich sicherlich, in Deutschland freilich viele Freunde, erst Schumann, dann Liszt und die Neudeutschen erworben, denen aber wieder ebensoviele Feinde gegenüberstanden. ... und wir doch jetzt überhaupt in das Zeitalter der leidenschaftlichen Parteikritik und des Parteiterrorismus eingetreten. Berlioz, der selbst die kritische Feder mit Kraft und Schärfe, aber auch mit Gerechtigkeit in seinem Sinne führte, erlitt das denkbar elendeste Künstlermartyrium. Der zur Zeit seiner Jugend aufblühende französische Romantismus fand in ihm einen enthusiastischen Verehrer. Dieser Richtung huldigend schrieb er die Ouvertüren zu »Waverley« und »Die Vehmrichter«, sowie die phantastische Sinfonie »Episode de la vie d'un artiste«, deren Programm sein eigenes fieberhaftes Leben war. Nachdem er später den ersten Kompositionspreis des Pariser Konservatoriums (in das er, wohlmeinenden Ratschlägen folgend, noch einmal eingetreten) mit der Kantate »Sardanapal« gewonnen, ging er nach Italien, wo er ein phantastisches Leben begann, dessen Frucht die Ouvertüre zu »König Lear« und eine Sinfonie »Le retour à la vie«, von ihm als Melolog bezeichnet, eine Mischung von Instrumentalem, Vokalem und Rhetorisch-Deklamatorischem, war. Mit der Aufführung dieser Werke in Paris, namentlich des letzteren, in welchem eine bis dahin unerhörte Masse von Mitteln aufgeboten war, rief Berlioz jenen Kampf der Meinungen hervor, der in jedem seiner folgenden Werke neue Nahrung zu heftigen Auftritten fanden. Besonders charakteristisch für seine Kompositionsweise ist, daß in allen seinen vom Orchester begleiteten Vokalwerken, wie im vielbesprochenen Requiem, der »Damnation de Faust« und anderen das Orchester unverhältnismäßig vorwiegt und das bei weitem größere Interesse in Anspruch nimmt. Mag dies ästhetisch mitunter angreifbar sein, so hat es doch der Instrumentalkunst wieder einen kolossalen Fond von neuen Kombinationen und Klangmitteln gebracht, von welchen der Beherrscher der unmittelbar sich anschließenden Epoche, Richard Wagner, ausgedehnten Gebrauch machen konnte.

Betrachtet man Berlioz ganzes Schaffen vom Gesichtspunkte des poetischen Inhalts, so kann es einem vorkommen, wie ein Nachhall der deutschen Sturm- und Drangperiode auf französischem Boden, auf welchem aber naturgemäß die Leidenschaften zügelloser und darum verwirrender hervortreten. Ein ähnliches Stürmen und Drängen wie das einer ganzen Nation hat ja Berlioz in seiner eigenen Person durchgemacht; es hat die absonderlichsten Erscheinungen der Phantastik hervorgerufen, eine stete Gärung, der die Klärung nicht zuteil ward. Vielleicht ist der Tonkunst eine der schönsten Errungenschaften dadurch entgangen, daß Berlioz Vater — ein Arzt, der wieder einen Arzt zum Sohne haben wollte — anstatt das hervorbrechende jugendliche Talent einer regelrechten eingehenden Leitung zu unterwerfen, sich dem heißen Drängen des Knaben widersetzte und damit nur den revolutionären Geist bestärkte, welcher sich dann gegen

die einengenden Schranken der Regel wendete. Diese Reaktion wurde nur zu bald Veranlassung zum Mißerfolgen des hochstrebenden Jünglings, welcher, mit Recht auf seine Begabung pochend, in jenen bedauerlichen Pessimismus verfiel, von dem eben die »Episode de la vie d'un artiste« so beredtes Zeugnis gibt, der aber ein harmonisches Wirken des Genius zu fördern schlechterdings nicht geeignet ist. Die hierdurch erzeugte Unklarheit über sich selbst führte auch zur Schwankung in Berlioz' Kunstprinzipien, die ihn u. a. auch zu einer gerechten Würdigung des Dramatikers Wagner, der als solcher turmhoch über ihm steht, nicht gelangen ließ — sein persönliches Verhalten gegen diesen Komponisten bei Gelegenheit der ersten Tannhäuser-Aufführung in Paris ist ein schwarzer Punkt in seinem Leben. Sicher ist aber auch, ebenso sicher ersichtlich in seinem ganzen Musizieren ist, daß darin nicht von der Zeichnung, sondern von der Farbe, d. i. von dem Ausdrucksmittel des mit äußerster Raffiniertheit gehandhabten Orchesters, ausgeht. In seiner an sich unübertroffenen Schrift »Traité d'instrumentation etc.«, welche die technische Grundlage unseres ganzen modernen Orchesters bildet, betrachtet Berlioz selbst die menschliche Stimme als Instrument und rubriziert sie wie jedes andere unter die Farbmittel — er instrumentiert mit der Singstimme und führt zur Begründung (ganz unhistorisch, als wenn nicht die Tonmusik aus dem Tanzlied hervorgegangen wäre) die vom Chor gesungene [illegible] aus Romeo und Julie an. Nach seiner Auffassung geht die ganze Musik auf und gipfelt in der Instrumentation. Darum ist es für seine Orchesterwerke bezeichnend, daß einen Klavierauszug davon zu machen kaum möglich ist, weil die wenigen greifbaren und schnell wechselnden Motive (man denke z. B. an »die Fee Mab« in der Sinfonie »Romeo und Julie«), deren [illegible] Struktur einem unter der Hand entschwinden, und die ganze Darstellung sich in Farbe auflöst. Aus diesem Grunde kann Wagner der oben angeführten Kritik mit der Bemerkung die Krone aufsetzen, daß Berlioz unter dem Wust seines Orchesters [illegible] begraben sei. Was er gelegentlich selbst, sei es bewußt oder unbewußt, diesem Wust entnommen, um daraus für seine Musikdramen jenen berauschenden Farbenreichtum zu gewinnen, welcher ihm die gegenwärtige Welt mit unterworfen half, gibt Zeugnis von Berlioz' unleugbarem [illegible]. Die letzte große Wendung in der Entwicklung der Instrumentalmusik, welche von nun an mehr und mehr auf ihr bisheriges Schaffen aus ihrem eigenen Fond heraus verzichtet, sich als eigentlich selbständige Kunst aufgibt, dafür aber mit ihrer von nun an aufs höchste gesteigerten Schilderungskraft in einer Weise des dichterischen Gedankens sich bemächtigt, wie es bisher nur das Wort vermocht hatte. Berlioz hat nur vergessen, daß hier der Glaube des Zuhörers mitwirken muß; darum war es sein tragisches Schicksal, daß ihm seine Saat nur Dornen trug. Aufgegangen und zur Blüte gereift ist sie erst in Wagners musikalischem Drama, wo die zur Sprache erhobene Musik durch die Interpretation des von ihr noch nicht ganz verschlungenen Wortes verständlich wird.

Hiermit ist zugleich der Kern von *Liszts* sinfonischer Dichtung bloßgelegt, welche der zweiten Periode seines Schaffens, Aufenthalt in Weimar, angehört. In der ersten galt es zunächst passende Vorträge für zahlreiche Konzerte zu schaffen, wobei ihn beständig die Absicht leitet, das Klavier »orchestral« zu machen ([illegible] siehe »Paganini-Studien«, »[illegible]«, Phantasie über Meyerbeers »Ad nos ad salutarem undam«). Außerdem gehört dieser Epoche die Masse der Transkriptionen an, worunter diejenigen von Schuberts Liedern die verbreitetsten sein dürften. Anfänge selbstschöpferischer Entwicklung sind unter anderen die »Consolations« und »Années de pèlerinage«; die Phantasie »Nach dem Lesen des Dante« usw. Zum Verständnis dieser Kompositionen wird gefordert, ihren inneren Zusammenhang mit der jeweiligen geistigen Verfassung des Tondichters und der besonderen Gelegenheit, der sie entstammen, zu kennen und sich in dieselbe hinein zu denken. Außerdem weisen sie im allgemeinen auf Chopins Vorbild hin, indem sie, wie jener dem polnischen Musikempfinden Eintritt beim Publikum verschafft, dem ungarischen Wesen Ausdruck verleihen.

Über die künstlerische Berechtigung der sinfonischen Dichtung gehen noch jetzt die Stimmen auseinander. Liszts Anhänger heben hervor, nicht [illegible] Programm-Musik sei hier geschaffen, sondern die dichterischen Ideen geben nur den Anstoß zum Erfinden charakteristischer Leitmotive, welche nach den Gesetzen modulatorischer Umbildung in freien, aber doch proportionierten Formen verwertet werden, womit die vorgeworfene Formlosigkeit ausgeschlossen sei. Nicht die dramatische Zeichnung des Lebens eines Tasso usw., sondern die aufregenden Empfindungen, die das Betrachten eines solchen Lebens hervorruft, seien die Ausgangspunkte zu diesen Darstellungen. Die Botschaft hör' ich wohl, jedoch mir fehlt der Glaube, und ob Liszt mit dieser Verteidigung jemals einverstanden war, ob sie nicht mehr verdarb als gutmachte, sei dahingestellt. Meine Überzeugung, die ich niemandem aufdränge, ist, daß eine Musik, zu deren Verständnis das Angeben eines detaillierten Programmes nötig ist, [illegible] noch der Glaube des Zuhörers gehört, daß dieses Programm von dem musikalischen Inhalt wirklich und mit Ausschluß jeder anderen Musikerfindung wiedergegeben sei, aufgehört hat, eine selbständige Kunst zu sein. An einer bloßen, wenn auch wirklich treffenden

Illustration von außerhalb der Musiksphäre stehenden Vorgängen, Handlungen, Gegenständen usw. mag jeder nach seinem Geschmacke Genüge finden. Im übrigen beruht gerade Liszts umfangreiche Dichtung, im Gegensatze zu dem zwingenden gigantischen Ansturm Berlioz', mehr auf eklektischer, den Komponisten über sich selbst täuschender, denn auf selbstschöpferischer Tätigkeit. Nebenbei sei, was den Satz betrifft, die Leere, welche in Liszts Partituren zwischen den oberen und unteren Stimmen sich in der Mitte befindet, keinem echten Musiker entgehen. Und wenn man schon die Form der symphonischen Dichtung als berechtigt anerkennt, so höre man »Don Juan«, »Till Eulenspiegel«, »Tod und Verklärung« von *Richard Strauß*, um den Unterschied zwischen einem bloßen Machen und dem lebendigen, einem echten Musikergehirne entquollenen Schaffen zu erkennen, welches, auf tiefe Kontrapunktik gestützt, zugleich das non plus ultra der Berliozschen Instrumentationskunst darstellt. Von einer weiteren Beurteilung dieses hochinteressanten, noch lebenden Künstlers, den »der Herr zu seinem Lichte führen« möge, muß hier Abstand genommen werden. Selbstschöpferisch und originell ist, meines Erachtens, Liszt eigentlich nur in seiner Klaviermusik, und in dieser wieder namentlich in seinen ganz herrlichen, feuersprühenden Rhapsodien, mit deren unnachahmlichem Vortrag er auch die Welt bezauberte. Zu letzterem gesellte sich bekanntlich eine Beherrschung der Klaviertechnik, wie sie bisher die Welt noch nicht erlebt hatte. Darum sollte man meinen, daß auch seine exaltierten Verehrer im allgemeinen dem Klaviermeister Liszt eine größere Bedeutung zumessen müßten, als dem Komponisten. Die Umgestaltung, welche durch seine mächtige Einwirkung unser ganzes Klavierwesen, die Technik der Spieler sowohl als der Klavierbauer, erfahren hat, ist das große historische Ereignis, mit dem fortan gerechnet werden muß. Von Liszt sagte man, er habe Feuer in den Fingerspitzen, und die ihn hörten, wissen Wunder von seinem bald dämonischen, bald mild berückenden Spiel zu erzählen, dem kein Mensch zu widerstehen vermochte. Seine höchste Gabe aber war die der geistigen Interpretation, mit welcher er auch das Verständnis der Klassiker, insbesondere Beethovens und Seb. Bachs, in die weitesten Kreise in und außerhalb Deutschlands trug.

Aber auch als Klavierkomponist und Virtuose (wenn der Name bei einem so hochstehenden Interpreten gestattet ist) hat er einen nicht zu unterschätzenden Rivalen in *Frédéric François Chopin*, für den er, neidlos, selbstlos und edel wie er war, eintrat in einem über ihn mit warmer Begeisterung geschriebenen Buche; ja man kann sagen, daß eigentlich schon mit Chopin die neue Epoche in der Literatur der Klaviermusik anbrach, die neue Ära in der Technik des Klavierspiels beginnt, als deren Hauptrepräsentant selbstverständlich noch immer Liszt anzusehen ist. Chopin eröffnet als Klavierkomponist die Reihe der romantischen Individualitäten, welche die alten Formen, wie sie Hummel, Moscheles, Mendelssohn, Taubert, Kalkbrenner usw. pflegten, verwerfen und lediglich dem phantasievollen Anklingen des musikalischen Empfindens die Existenzberechtigung zuschreiben wollen. Dabei hält er aber wenigstens auf Bündigkeit und Verständlichkeit seiner Formen, mögen diese auch anders geartet sein, als die bisherigen. Als Melodist steht er unstreitig über Liszt — es ist ihm ja als solchem wieder kein Klavierkomponist gleichgekommen —, und sein Hauptcharakterzug ist edle Schwärmerei. Seine Polonäsen, Mazurkas, Walzer, Etüden usw. sind größtenteils entzückende Stimmungsbilder, deren wahrer Inhalt zwischen den *Zeilen* heraus gelesen werden muß. Schwach ist Chopin in der Kunst der thematischen Arbeit, daher naturgemäß in der Kammermusik; mit der Sonate wußte er sich noch weit weniger als Carl Maria von Weber abzufinden. Sein ganzes musikalisches Empfinden geht von der Ausdrucksfähigkeit des Klaviers aus. Indem er sich in diese ganz versenkte, hat er sie auch erheblich erweitert, namentlich nach Seite des melischen Klanges, der durch ihn einen berückenden *Zauber* gewann. Diese Wirkung liegt zum Teil darin, daß Chopin (wie bemerkt) sich vorwiegend der chromatischen, d. h. möglichst viel ♯ und ♭ zählenden Tonarten, und innerhalb dieser wieder mehr einer auf Chromatik und Enharmonik beruhenden als leitereigenen Modulation bediente. So feiert das System der Temperatur recht eigentlich in Chopins Klaviermusik seinen höchsten Triumph, indem es dem feinsten Ausdruck individueller Seelenbewegungen, von melancholischer Schwermut bis zu pikanter Ironie, freilich auch dem der modernen Sentimentalität entgegenkommt. Die Erkenntnis, daß diese echten Klavierfiguren und klaviermäßigen Modulationen im Orchester gar nicht zum Klingen gebracht werden können, mag Chopin veranlaßt haben, sich mit diesem nicht weiter einzulassen, als er es zur Begleitung seiner Konzerte nötig hatte.

Nachdem wir uns mit diesen beiden Meistern des modernen Klavierspiels befaßt, müssen wir noch einmal in der Musikgeschichte zurückblättern, um auch die bedeutendsten Vertreter des Violinspiels seit Giuseppe Tartini und Antonio Lolli (1730 bis 1802), bei denen wir stehen geblieben sind, des näheren zu beachten. Von großen italienischen Violinisten dieser Epoche ist zu nennen *Giovanni Battista Viotti* (1753—1824), ein Abkömmling der Schule des Tartini; er war nicht nur ausgezeichnet als Komponist für die Violine und durch sein eigenes, höchst korrektes und edles Spiel, sondern auch als Lehrer und Stifter der berühmten französischen Violinschule, aus welcher als deren her-

unvergeßliche Meister *Rud. Kreutzer* (1766—1831), *Pierre Rode* (1774—1830) und *Pierre Baillot* (1771 bis 1842) hervorgegangen und (als des letzteren Schüler ist der Belgier *Charles Auguste Bériot* halb und halb anzusehen, der wieder den Franzosen *Henry Vieuxtemps* (1820—1881) unterrichtet hat.) Die berühmte »Méthode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer« erschien zu Paris 1803; ein Schüler der beiden letzteren war *Phil. Lafont*, Paganinis Rival. Das Oberhaupt und der allgemeine Lehrer der neueren deutschen Violinisten ist *Ludwig Spohr*, der nicht weniger als 187 Schüler ausgebildet haben soll; er war unvergleichlich in der Reinheit der Kunstempfindung im Vortrage, in edlem, eindrucksvollem Gesang und einer nach allen Seiten korrekt entwickelten Technik, deren er sich niemals anders als im Interesse wahrer Kunst bedient hat. Das größte Phänomen der Geigenkunst war aber unstreitig *Nicolo Paganini*, geb. zu Genua 1784, gest. zu Nizza 1840. War es schon merkwürdig genug, daß der Flügelschlag seines Genius unter der harten Behandlung seines Vaters, eines geizigen Krämers, nicht erlahmte, vielmehr seine Lernbegierde mit dem steten Antreiben seines Peinigers wetteiferte, so hatte der Wunderknabe das gewiß beneidenswerte Schicksal, jeden seiner Lehrer in kürzester Zeit zu überflügeln, so daß einer ihn dem andern übergab mit dem Geständnis, ihn nichts mehr lehren zu können. So erregte er schon als Knabe von 14 Jahren ungeheuren Enthusiasmus, der sich bei seiner reifen Künstlerschaft ins Fabelhafte steigerte. Seine an Hexenkunst reichende Technik ist heute nicht übertroffen, sein schwärmerischer Gesang, der sich ins Dämonische steigern konnte, nie erreicht worden. Paganini und Liszt sind die Namen, welche die höchste reproduzierende Kunst in der Instrumentalmusik bezeichnen.

Aber auch die Technik aller übrigen Instrumente wurde von zahllosen Künstlern entsprechend gesteigert, so daß heutzutage ein Orchestersatz, in welchem jedes einzelne Instrument konzertmäßig behandelt ist, in allen hervorragenderen Musikstätten leicht zur Ausführung kommen kann. Dies hat dem Durchdringen der Werke von Berlioz, Liszt und insbesondere *Richard Wagners*, der in Bezug auf Farbenmischung in seinen Musikdramen schließlich doch wohl die höchsten Anforderungen stellt, die Wege geebnet, letzterem sogar den Sieg über alle Anfeindung und Gegnerschaft ungeheuer erleichtert. In dem nur kaum mehr zu größerer Feinheit und Gewalt zu steigernden Orchesterapparat hatte der Dichter-Komponist das geeignete Organ gefunden, welches die Führung der eigentlichen Melodie, wie er sich seine Dichtung ersann, übernehmen konnte, während dem Gesangspart prinzipiell nur die Wiedergabe des sprachlichen Tonfalls, die Phrasierung, mit einem Worte die Deklamation des Textes geblieben ist, sofern nicht etwa besondere lyrische Erhebungen und weltliche Lieder auch die Singstimme zur Formation geschlossener Melodien zwingen mußten. An Stelle aber der geschlossenen, endlichen Melodie in den früheren Arien, Duetten usw. ist nun die von Wagner proklamierte »unendliche Melodie« getreten, welche das Orchester singt oder spielt. So haben die beiden Mittel des Ausdrucks, der Gesang, welcher einst dominierte, und das Orchester, welches einst begleitete und unterstützte, die Rollen getauscht. Auf diese Weise hat Wagner, der beherrschende Praktiker, der gegen die Orchesterphantasie und die sinfonische Dichtung (welche beide des Kommentars bedürfen) eine nicht minder skeptische Stellung einnahm, als gegen jede Wiedererweckung der alten cyklischen Formen der Instrumentalmusik zu einem neuen Sieg über das vokale Element verholfen, indem er ihre illustrative Kraft in Tätigkeit setzte, mit welcher sie um so sicherer und verständlicher wirkte, als sie ja in ihrer Verbindung mit dem Wort, zu dessen Darstellung sie ihre geheimsten Mittel erschöpft, von vorne herein interpretiert wird. Dieser Erfolg geht so weit, daß die großen orchestralen Stimmungsbilder, welche zumeist aus Leitmotiven zusammengefügt, an Stelle der früheren Gesangsnummern getreten sind, auch im Konzertsaal, ja sogar auf dem Klavier gespielt, noch eine gewisse dramatische Wirkung machen, wenn man nur durch die Titel wie »Feuerzauber«, »Walkürenritt«, »Siegfrieds Waldidyll«, »Isoldens Liebestod« usw. über den poetischen Inhalt des vorzuführenden Stückes erinnert ist. Daß dieser Sieg des instrumentalen über das vokale Element nicht dem Siege gleichkommt, welchen die Instrumentalmusik als selbständige, aus ihrem eigenen Fond heraus schaffende Kunst unter Beethovens allmächtiger Führung über die Vokalmusik im ersten Viertel des Jahrhunderts erfocht, wird jeder musikalisch Veranlagte einsehen. Durch die Macht der Sprache, welche der Musik vorzugsweise von Wagner wie ja einem letzten Siegeln verliehen worden ist, bemächtigt sich die Musik anderer, ihr mehr oder weniger fern liegender Sphären, verliert aber dafür immer mehr ihre ursprüngliche, eigene, nicht zu definierende, deren Wesen vielleicht Thomas Moore am nächsten kommt, indem er sagt: »O Musik! — wie matt, wie kühl steht das Wort, wo du erschallest! Warum sprach auch das Gefühl, da du mitschallst?« Dieses begeisterte Dichterwort gibt der Musik den ungemessenen Vorzug vor der Dichtkunst nach deren Ausdrucksmittel, der Sprache, zu ringen also die Musik keinen Grund hat, wenn sie sich selbst erkennt und schätzt.

Diese Selbsterkenntnis und Selbstschätzung ist es, welche *Johannes Brahms* der Musik gerettet wissen und lebhaftig fördern wollte, indem er ganz unberührt von Wagners Maximen, ja mit starker Willenskraft sich ihnen entgegenstemmend, der An-

schauung vom Wesen und Zweck der Musik, wie sie in *Beethovens* ganzem Schaffen ihm vorleuchtete, durch ernste, gründliche, unentwegt künstlerische Arbeit aufs neue Geltung zu verschaffen suchte. In diesem grundehrlichen, absolut künstlerischen Streben, welches sein großes historisches Verdienst ist, förderte ihn der besondere Umstand, daß er zum Dramatischen, zur Oper keine Neigung spürte, vielleicht ebenso wenig Talent dafür hatte wie Mendelssohn und Schumann. Das bewahrte ihn vor jeder Äußerlichkeit und er konnte, unbeirrt von einer solchen, seinem inneren musikalischen Drange folgen, den man anfänglich auch vielfach Grübeln nannte. Ein Grübler in gewissem Sinne war er ja auch, aber er hat im ganzen etwas sehr Respektables ergrübelt, mag auch seine Arbeit, wie sie sich durchaus den Anschein gibt, nicht immer mühelos gewesen sein und die Reflexion nicht selten den schöpferischen Impuls überwuchert haben. Trotzdem möchte ich ihn an Kraft der Erfindung und an Sicherheit der künstlerischen Ausführung über Schumann stellen und die selbstlose Prophezeiung dieses Künstlers, Brahms werde ihm, dem »Halben« gegenüber, der »Ganze« sein, ist nun als so ziemlich eingetroffen anzusehen. Wie sich das in seiner verehrungswürdigen Großtat, dem herrlichen »deutschen Requiem«, sowie in seinen meistens tief innigen Liedern, also in seiner (hier nicht in Betracht kommenden) Vokalmusik zeigt, so liegt auch in seinen zahlreichen Kammermusik- und Orchesterwerken unbedingt ein Fortschritt gegen Schumann in Ansehung der Größe des Grundgedankens und des nicht selten monumentalen Aufbaues. Im Gegensatze zu dem oft obstinaten, kurzatmigen und nur für kleinere Formen ersprießlichen Rhythmus Schumanns ist Brahms Rhythmik mehr als Fortsetzung der unendlich freieren Beethovenschen anzusehen, wie er auch in der Vortrefflichkeit der thematischen Arbeit allen Epigonen dieses Meisters, vielleicht Schubert ausgenommen, voraus ist. Seine immer interessante Modulation hat oft den unleugbaren Nachteil der Schwerverständlichkeit und scheinbaren Gezwungenheit, man muß sich durch öfteres Hören daran gewöhnen, wie auch an manche Herbheit des Gedankens, aber diejenigen, welche anfänglich den Genius all dieser Dinge wegen verkannten und jetzt ihn hoch verehren, zählen bereits nach Tausenden. Ihm ist im großen und ganzen der Beweis gelungen, daß es noch immer eine absolute, durch sich selbst lebendig wirkende Musik gibt, welche der Darleihen von anderen Künsten oder gar des Aufgehens in diesen nicht bedarf. Selbstverständlich ist es nach Beethoven schwer und immer schwerer geworden, den cyklischen Formen noch einen neuen nennenswerten Inhalt abzugewinnen, und die Idee des Herrn Dr. E. Hanslick, daß Brahms der direkte Fortsetzer Beethovens sei, schießt wohl über das Ziel hinaus. Beethoven ist viel zu groß, um überhaupt »fortgesetzt« zu werden. Trotzdem ist das von Brahms erreichte Resultat kein geringes; das große historische Problem, das seit Beethoven so viele reine Musiker beschäftigte, die Vermählung der Romantik mit der Klassizität, ist, insbesondere auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, vollzogen. Diesen Eindruck macht dem aufmerksamen Zuhörer mehr oder weniger jedes Brahmssche Kammermusikstück, auch jede der vier Sinfonien, wenn dem Meister mitunter auch eine leichter fließende Melodik und mehr Sinn für äußere Klangschönheit zu wünschen wäre. Findet er Nachfolger, die sein Werk nach dieser Seite vervollkommnen, so ist die absolute Musik noch nicht im Aussterben begriffen — vivant sequentes. Andernfalls ist es mit der Selbständigkeit der Instrumentalmusik zu Ende und man kann ihre Geschichte biblisch also bezeichnen: Im Anfang war das Wort, und das Wort gab den Ton, und der Ton ward zum Wort.

Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte.

Von **Franz Dubitzky**-Berlin.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen — oft kann man indessen auch das Gegenteil feststellen: es liebt die Welt das Strahlende noch strahlender zu gestalten, das Schwarze zum Strahlenden zu erheben, Unbedeutendes, Nebensächliches als bedeutend und der Erinnerung wert zu erachten. Ich erinnere an die hier und da zu Ehren eines Meisters in der Kunst, eines Gelehrten usw. erstandenen Museen, an die Sammlungen, in denen oft die geringfügigsten Gegenstände, alltägliche Utensilien wie Manschettenknöpfe, Kravatten, Likörgläser, Spazierstöcke, Zylinderhüte, Tabakspfeifen, Schnupftücher, Halstücher, Busennadeln, als »heilig« aufbewahrt werden. Besonders aber weise ich auf die in Monographien überall anzutreffenden Übertreibungen und Erdichtungen hin.

So bedauerlich es einerseits ist, daß dem erlesenen Geiste, dem Talente, dem Genie Mißachtung, zu wenig Achtung entgegengebracht wird, so verdient es andererseits ebenfalls Verurteilung, wenn der Künstler, nachdem er sich »durchgerungen«, nachdem sein Wert erkannt, nun in Überschwenglichkeit gefeiert und — »angebetet« wird. Gar mancher Biograph läßt sich von seiner Parteilichkeit, von seinem Enthusiasmus derart hinreißen, daß er dem Leser die Lebensschicksale nicht eines

Menschen, sondern die Taten eines Gottes, eines Halbgottes, zum mindesten eines unfehlbaren, in allen Dingen höchste Weisheit bezeugenden Wesens vor Augen führt.

Jedes Wort, das das Genie irgend einmal bei unbedeutendstem Anlaß gesprochen, gilt dem Biographen als Offenbarung, als unantastbar und unwiderleglich »klug und weise«; jede Handlung, und sei es, zu welcher Zeit »geistreiche« Mahlzeit, welche Zigarre »beliebt« war, ob es der 6. oder 7. Novbr. gewesen, da »er« für sein gewaltiges, donnerndes Klavierspiel den bulgarischen Fausthieben erhielt

jedes »Erlebnis« wird sorgsam notiert, den späteren staunenden Geschlechtern aufbewahrt. Wo auch immer eine hervorragende Persönlichkeit sich ergehen mag, im Kurpark, in der Hauptstraße, in Schulzes Weinstuben — flugs wird ihr eine Geistestat »anerkannt«: setzt der große Komponist X. das Glas mit dem stärkenden Naß an seine Lippen — »natürlich« fällt ihm im selben Augenblicke eine wundersame, unsterbliche Melodie, das Hauptthema einer Sinfonie, das Leitmotiv einer Oper oder geringstens eine Rheinweinweise ein; stets und ständig weilen die Gedanken des Genies erdenabseits, himmelwärts, im Reiche der Künste, und »Blasphemie« wäre es, zu einem Erwählten wie zu einem gewöhnlichen Sterblichen zu reden; »sacrilegium« wäre es, daran zu denken, daß auch das Genie sich frühmorgens mit ein Paar — Stiefeln höchst eigenhändig bewehrt und des Abends die Stiefel wieder auszieht — — also erscheint es wenigstens in Hinsicht auf den Ton gar mancher Lebensbeschreibung.

Da lese ich z. B. in einem neuerer Zeit entstammenden Buche, betitelt »Meine Erinnerungen an Richard Wagner«, folgende Stelle: »Ich war kaum einige Schritte nach dem Rennweg zu gegangen, als ich plötzlich den Meister allein in seinem Garten erblickte, in leichtem Sommeranzug seine Pflanzungen auf- und abwandelnd, beschaulichsten Frieden in Haltung und Antlitz. Eine übermächtige Regung wollte mich sofort zu ihm hintreiben — — — Nun hatte ich diesen Mann hier allein, so allein wie nie wieder, in tiefstem Schweigen ringsum, in traulichster Stille der Natur. Nachdem ich diese Wonne einen Augenblick in Gedanken gekostet, blieb ich im nächsten regungslos gefesselt und sah dann weiterhin. Die Ehrfurcht hatte mich jetzt so ganz in ihren Bann geschlagen, die ungeheure Größe des Mannes, in der ich mich gänzlich verlor, und die mir von individuellen Empfindungen nur die eine einzige übrig ließ: Wer bist denn du, daß du es wagen wolltest, zu diesem wie ein Mensch zu einem anderen hinzutreten?« schämte mich zurück und kurzum: ich blieb. Lange habe ich dort am Gitter gestanden, in stummer, heiliger Scheu den Gewaltigen beobachtend, und als ich endlich von dannen schlich, trug ich wohl etwas von Weihe und Frieden mit mir davon, aber zugleich ein Gefühl wie einer, der soeben ein großes Glück verscherzt hat.«

Ich als entschiedener Anhänger Richard Wagners, der ich bereits zur Konservatoriumszeit manchen Strauß mit mehr oder minder am Alten klebenden Magistern ausfocht, auch einmal kurzerhand während meines Dirigententums dem Herrn Intendanten, als er mir ohne zwingenden Grund den Urlaub verweigerte, streikte und unentwegt auch ohne Genehmigung auf und davon nach dem Bayreuther Festspielhause fuhr und frohgemut den darauf erklärten Kontraktbruch auf mich nahm, ich weiß sehr wohl die Sinnes- und Gefühlsart des Verfassers obigen Berichtes zu verstehen und zu würdigen, muß jedoch die Veröffentlichung derlei in »anbetendem« Tone gehaltener Erinnerungen mißbilligen. Dem Künstler selbst ist wenig mit Überschwenglichkeiten gedient; im Gegenteil: ein großer Teil des Publikums, die wenig »feinfühlige« Masse wird solchen »überschwenglichen« erhabenen Worten völlig verständnislos sich zeigen und — lächeln.

Ein ganz besonderer Drang zu übertreiben und zu erdichten, macht sich bei dem Musikgeschichtschreiber bemerkbar, wenn es gilt, die ersten Lebensjahre eines Kunstbegnadeten vor Augen zu führen. Da fand ich neulich in einer monographischen Studie den Satz: »Wie alle großen Musiker, Komponisten oder Ausübende, war auch X. ein sogenanntes Wunderkind.« Nun, dieser Satz stimmt nicht — war Richard Wagner auch ein Wunderkind oder war er kein großer Musiker? — aber sehr viele Biographen meinen jener Behauptung durchaus Recht geben zu müssen, und suchen und finden schließlich irgend eine kleine Begebenheit aus der Knabenzeit des betreffenden Künstlers, die, »etwas« aufgeputzt, multipliziert, den Ehrennamen »Wunderkind« einträgt. Ehrentitel? In Wahrheit bedeutet uns der Name »Wunderkind« heutigentags nicht so sehr viel, ja man bemerkt sogar oft das negative Resultat: man hat zu viele Wunderkinder in ihren späteren Jahren jählings Schiffbruch leiden und ganz verschwinden sehen, so daß der sehr verbreiteten Meinung, aus Wunderkindern erwüchsen nur höchst selten ernst zu nehmende Künstler, ein gut Teil Berechtigung nicht abgesprochen werden kann.

Dem großen »nicht nachdenklichen« Publikum imponiert allerdings der Name »Wunderkind« trotz alledem: — Konzert des achtjährigen Geigers X. in der dreitausend Personen fassenden Philharmonie. Resultat: Ausverkauft. — »Konzert des achtundzwanzigjährigen Meisters Z. am selben Abende im fünfhundert Personen fassenden Hochschulsaal. Resultat: Wegen plötzlich eingetretener Indisposition des Herrn Z. muß das Konzert ausfallen. Karten (ausgenommen Freikarten) werden bei Rück-

und Buch ausgewertet«. Das »große« Publikum liest einen Bericht, wie ich ihn in der Biographie eines noch unter uns weilenden bekannten Künstlers finde, mit entschiedenem Interesse, mit »Wohlgefallen«; es heißt daselbst: »Gelegentlich eines Besuches auf einem Gute in der Nähe von X. hörte er dort von einem Orchestrion — natürlich zum erstenmal in seinem Leben — die Ouverture zu »Tell« und zum »Barbier« sowie eine Phantasie aus »Robert der Teufel«. Nach Hause gekommen, schrieb der siebenjährige Knabe diese drei Stücke frei aus dem Kopfe in Noten für das Klavier nieder.« — Wie wird's nun in Wahrheit gewesen sein? Der Knabe wird ein bischen Melodie aus jenen Stücken wiedergegeben haben, dazu für die »Linke« zwei oder drei Akkorde gesetzt haben — und das ist bei einem Siebenjährigen schon anerkennenswert genug. Eine Aufbauschung jenes von früher musikalischer Reife sprechenden Erlebnisses muß bei dem aufmerksamen Leser und besonders beim Fachmanne Argwohn erregen, Argwohn gegen die übrigen Mitteilungen des Biographen, Mißtrauen gegen die »historische Treue« seines Buches erwecken. In ähnlicher Weise wie diese Versicherungen, »er spielt und schreibt alles nach dem Gehör«, sind die von kompositorischer Frühreife Zeugnis gebenden Berichte nur mit größter Vorsicht, mit großer Einschränkung zu akzeptieren. Da begegne ich z. B. folgender Schilderung: »Ein Onkel hatte dem (dem 6—7jährigen) eines Tages ein kleines, harfenartiges Kinderinstrument mitgebracht, mehr als Spielzeug, als zu eigentlich musikalischen Zwecken. Wie erstaunte er, als er nach einiger Zeit den Kleinen ein damals beliebtes Volkslied nicht nur korrekt spielen, sondern auch mit allerlei metrisch-rhythmischen Veränderungen ausschmücken hörte. Also nicht nur zur Reproduktion, sondern schon sogar zu einer gewissen Art von Produktion hatte dieses kleine, unscheinbare Instrument dem Knaben die Anregung gegeben.« Mit dem kleinen und doch so bedeutsamen Vorfall, wie ihn der Biograph bezeichnet, scheint es schon deswegen nicht einwandsfrei bestellt zu sein, weil, wie uns im selben Buche kurz vorher erzählt wird, in der Familie und in der Verwandtschaft des Knaben musikalischer Sinn nicht zu finden gewesen, mithin also wohl auch der »Onkel« kein großer Kunstkenner und Beurteiler in Sachen »korrekt« und »metrisch-rhythmische Veränderung« gewesen sein dürfte.

Öfters wird der staunenden Welt verkündet, daß der noch im zarten Kindesalter Stehende bereits eine große Sinfonie »hinter sich« habe und augenblicklich mit der Herstellung einer abendfüllenden fünfaktigen Oper beschäftigt sei. Wieviel von diesen Taten auf Konto des Lehrers zu setzen ist, das wird natürlich nicht verraten; es kommt aber zweifellos häufig genug vor, daß der »Ruhm« voll und ganz dem Herrn Musikprofessor gebührt und das »Wunderkind« gänzlich unbeteiligt an der Sinfonie oder Oper, an der Kantate oder Violinsonate ist. Für diese Behauptung spricht die Tatsache, daß bei so manchem »Früh«-Komponisten »späterhin« der Quell der Produktion in auffälliger Weise total versiegt, daß der zum Manne Gereifte das Komponieren einstellt, nichts mehr von sich und seiner »enormen« Begabung auf dem Gebiete der Oper, der Kammermusik usw. hören läßt. An ein plötzliches »Versagen« der Kraft vermag ich nicht recht zu glauben, eher nehme ich an, daß »damals« im puo — geflunkert wurde, die Reklametrommel ein wenig und unverdientermaßen gerührt wurde.

»Geflunkert« wird übrigens oft genug auch bezgl. des Alters der Wunderkinder; an derlei »Verschönerungen« mit allerdings gewissen (fragt nur bei edlen Frauen an!) selbst Beethoven wurde um ein Jahr verjüngt. Beethovens Vater zeigt am 26. März 1778 in einer Kölner Zeitung an, »daß sein Söhnchen von 6 Jahren mit verschiedenen Klavierkonzerten die Ehre haben werde aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichele, um so mehr, da er zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt habe.« Beethoven lebte aber bereits am 17. Dezember 1770, an welchem Tage er getauft wurde; da man den Geburtstag nicht mit Gewißheit auszukundschaften vermocht hat, gilt uns dieser Tauftag zugleich als Geburtstag des Meisters: der »sechsjährige« Konzertgeber war also in Wirklichkeit bereits sieben Jahre alt.

Einem Begnadeten, der die oben erwähnte »Frühreife« zeigt, sind natürlich theoretische Kenntnisse, Transponier-Fähigkeiten u. dgl. ebenfalls in wunderbarstem Maße zu eigen. Was der vollendete, gereifte Künstler wohl kaum zuwege bringt, dem Wunderkind gelingt es, gelingt es spielend. So will nach einem vor mir aufgeschlagenen Musiklexikon Czerny über einen Besuch, den er mit seinem Schüler Franz Liszt bei dem Meister der »Neunten« machte, folgendes erzählt haben: »Der kleine Franz war elf Jahre alt, als er dem Großmeister vorgeführt wurde. Als Beethoven ihn fragte: ›Junge, was kannst du denn spielen?‹ antwortete Franz: ›Ich spiele am liebsten Bach und Sie!‹ — ›Bach und mich,‹ brummte Beethoven, sich an das Kinn fassend, ›nun, lasse mal hören.‹ — Als Liszt, sich ohne Noten an das Piano setzend, fragte: ›Welche Bach'sche Fuge, und in welcher Tonart soll ich sie spielen?‹ — sagte Beethoven zu Haslinger: ›Junge, du bist wohl toll!‹ Der kleine Franz ließ sich aber nicht einschüchtern, denn ohne Antwort abzuwarten, stürmte er sogleich auf dem Piano los und [illegible] als Introduktion zu Bachs Emoll-Fuge, von welcher er dann die zweite Hälfte in einer anderen Tonart spielte. Nun fühlte Franz seine

Finger gestählt und sagte: »Herr van Beethoven, jetzt will ich Ihnen mein Leibstück vorspielen, Ihr neues Trio,« es war das geniale Meister-Trio Op. 97, welches kurz vorher erst erschienen war. Bei dem ersten Griff, den Franz tun wollte, sprang der scheinbar in Lethargie versunkene Beethoven auf fragend: »Blitzjunge! wo hast du denn die Noten und wo sind die Begleiter, der Violonist und Cellist?« Franz antwortete: »O Herr van Beethoven, lassen Sie mich nur mal versuchen, da, wo die Begleitung fehlt, will ich solche schon hinzufügen.« Beethoven war wie vom Donner gerührt, er setzte sich dem Jungen gegenüber, die Arme übereinander geschlagen, sah starr vor sich hin und verstummte gleichsam, bis zum letzten Takt, wo er aufsprang, den kleinen Franz in die Arme nahm und sagte: »Genug, du hast mich verstanden, nun gehe hin und mache mich andern verständlich!«

Der Leser, der nur einigermaßen in der Musikgeschichte Bescheid weiß, der Leser, dem der zu jener Zeit — es war das Jahr 1823 — wenig zugängliche, fast taube Beethoven vor Augen schwebt, wird in dem Bericht Czernys überall Unglaubwürdigkeiten begegnen, dem »dramatischen Dialoge«, dem »wie vom Donner gerührt« usw. gelinden Zweifel entgegensetzen. Zuerst die Frage: wer unter unseren anerkanntesten Kontrapunktisten, wer unter unseren gereiftesten Künstlern wird sich vermessen, ohne Noten jede beliebige Bachfuge in jeder gewünschten Tonart vorzutragen? Ich meine, es wagt keiner, dem Rufe Folge zu leisten. Und einem — Elfjährigen soll man solche Künste zutrauen?

Der »*Zweifelnde*« hat Recht, denn in Wirklichkeit gestaltete sich Liszts Begegnung mit Beethoven ganz anders. Erstens war es nicht Czerny, der den Knaben bei Beethoven einführte, sondern *Anton Schindler*, ein treuer Anhänger des Meisters, (man erzählt, daß Schindler seine Visitenkarten »Schindler ami de Beethoven« stechen ließ) übernahm dies Amt, da gerade in jenen Tagen zwischen Beethoven und Czerny eine kleine Verstimmung herrschte. Wie war aber der Empfang? Schindler gibt hierüber in seinem Buche »Beethoven in Paris« folgende, gegen den obigen Bericht doch »ziemlich« abweichende Schilderung: »Wie man nicht wissen kann, ob aus dem Kinde ein Mann wird, und welcher Mann, so konnte ich im Jahre 1823, als ich Beethoven den hoffnungsvollen Knaben Liszt samt seinem Vater vorstellte, nicht ahnen, welch musikalischer Vandale in diesem jungen Talente einstens heranreifen werde. Hat dies etwa Beethoven geahnt? Denn die Aufnahme war nicht die gewöhnlich freundliche, und ich hatte Ursache, damals mit dem grossen Meister wegen seiner Unfreundlichkeit nicht besonders zufrieden zu sein, weil der Wunderknabe mich ungewöhnlich interessiert hatte. Beethoven merkte selbst, daß er es an Beweis von Teilnahme bei dem kleinen Franz etwas fehlen ließ, daher er bald zu bereden war, das nächst gegebene Konzert des kleinen Liszt mit seiner Gegenwart zu beehren und dadurch seine früher gezeigte Kälte wieder gut zu machen.«

Gibt es einen größeren Gegensatz als er sich in den Berichten Czernys und Schindlers darstellt? Dort Enthusiasmus seitens Beethovens, hier Kälte. Daß jene »dramatische« Szene erfunden ist, folgert sich weiterhin auch aus dem Umstande, daß die Unterhaltung mit Beethoven wegen seines sehr behindernden Gehörleidens vermittels Konservationsheften geführt wurde. Beethoven schrieb seine Fragen auf ein Blatt Papier und der Gefragte setzte seine Antwort mit der Bleifeder darunter — ein »Gespräch«, wie es oben mitgeteilt, ist also kurzweg ausgeschlossen. Zufälligerweise sind nun sogar die bezüglichen Konservationshefte erhalten geblieben. Schindler schreibt z. B. auf einem dieser Blätter: »Der kleine Liszt hat mich dringend ersucht, Sie (Beethoven) recht schön zu bitten um ein Thema, worüber er morgen im Konzerte zu phantasieren wünschte« usw. Und ein andermal finden wir die Worte: »Nicht wahr, Sie werden die unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gut machen, daß Sie morgen das Konzert des kleinen Liszt besuchen?« — Damit genug des Beweises für die Unechtheit der Czernyschen Mitteilung.

Gern setzt der Biograph seine Leser in Erstaunen durch den Hinweis auf die Leichtigkeit, mit der A. oder B. produziert. Trotzdem es für das Werk selbst ganz belanglos ist, ob es in acht Tagen oder acht Monaten geschrieben wurde, trotzdem der Wert einer Sinfonie durch ein Schnell- oder Langsam-Aufzeichnen nicht erhöht und nicht verringert wird, glaubt mancher Biograph durch ein beliebiges Hinzugeheimnissen die Tat des Künstlers bedeutender erscheinen zu lassen. Nicht Quantität, sondern Qualität entscheidet. Beethoven arbeitete mühsam, feilte viel — was endlich entstand, war aber dann stets meisterhaft. Mozart, Schubert u. a. produzierten »spielend«, das Ergebnis war aber nicht immer »unantastbar« oder unübertrefflich. Von Rossini wird erzählt, daß er in vierzehn Tagen, dem Drängen des Theaterdichters nachgebend, den »Barbier« komponierte: sobald er einen Partiturbogen vollgeschrieben, wurde derselbe den im Nebenzimmer sitzenden Kopisten übergeben. Diese Historie nehme ich auch nicht »buchstäblich«, schon die mechanische Arbeit der Notenaufzeichnung, ferner das Instrumentieren absorbiert bei jener etwa zwanzig Nummern (darunter ein langes Finale) aufweisenden Oper ein gut Stück Zeit — — was bleibt dann noch für die Komposition selbst übrig? sicher nur wenige Tage. Ohne Zweifel hat Rossini vor diesen vierzehn Tagen bereits einen großen

Teil der Arbeit fix und fertig in seiner »musikalischen Vorratskammer« liegen gehabt.

Wenn man den Biographen Glauben schenken will, so bedürfen unsere Komponisten nie oder kaum der Hilfe des Klaviers. Alles, ja selbst die Nibelungen werden niedergeschrieben, ohne daß der Komponist nur jemals prüfend die Tasten durchläuft. Dergleichen Notizen lasse ich mir wohl bei Haydn und Mozart gefallen, wenn es sich jedoch um unsere »Modernsten«, um moderne Harmonik und Melodik handelt, so kann ich mir ein kräftiges Fragezeichen nicht versagen.

Daß fast jeder Künstler ein phänomenales Gedächtnis besitze, erfahren wir in dünn- und dickleibigen Musikgeschichtsbänden. So lese ich: »Die Dramen Richard Wagners beherrscht X. mit einer so souveränen Überlegenheit, daß er jeden Augenblick in der Lage ist, irgend eine gewünschte Szene auf dem Klavier frei aus dem Gedächtnis zu spielen.« Ich möchte diese Behauptung nur cum grano salis aufgefaßt sehen, an die absolute Richtigkeit eines solchen auswendigen Vortrages, an die vollkommene Übereinstimmung in Melodie, Harmonie, Rhythmus mit dem Original vermag ich nicht zu glauben, der betr. Künstler wird die gewünschte Szene . . . »frei aus dem Gedächtnis spielen«.

Das Unglaublichste im Punkto »Gedächtnis« wurde neuerlich durch eine weitverbreitete Tageszeitung dem treugläubigen Leser geboten, da hieß es: »In seinen jüngeren Jahren wurde Liszt durch seine Gutmütigkeit eine Beute langweiliger Besucher. Einmal zwang ihn ein solcher, ein ödes Orchesterstück eigener Komposition anzuhören. Liszt hörte mit höflicher Gleichgültigkeit zu und verabschiedete dann den Tondichter, wie er hoffte, auf immer. Aber hierin sollte er sich täuschen. Nach zwei Wochen erschien der Komponist wieder auf der Bildfläche und erzählte mit Tränen in den Augen dem Meister, daß seine geliebte Komposition zufällig verbrannt wäre. Liszt, der Mitleid mit ihm empfand, sagte ihm, er solle sich trösten und am nächsten Tage wiederkommen. Und als er kam, wurde ihm die Partitur seines verlorenen Werkes ausgehändigt, das der gutherzige Meister aus dem Kopfe niedergeschrieben hatte.« Also gedruckt im Jahre 1904! Meister Liszt, die Nacht zu Hilfe nehmend (denn 40 oder mehr Partiturseiten bewältigt man nicht in einem Nachmittag), zeichnet die Notenköpfe einer nichtssagenden Komposition »frei aus dem Gedächtnis« nach einmaligem »kaum Hinhören« aus Weichherzigkeit für einen ihm gleichgültigen Notenklecksers (!). Wers glaubt, dem empfehle ich Grimms Märchenbücher als hervorragende geschichtliche Dokumente.

Zum Schlusse dieser »ungläubigen« Betrachtungen will ich noch kurz hinweisen auf die viel geübte Sitte, das Schaffen des Künstlers oder den Künstler selbst mit einem geheimnisvollen Schleier zu umgeben, romantische Affären der Entstehung dieses oder jenes Tonstückes anzudichten usw. Ich erinnere an »Webers letzten Gedanken«, einen Satz, den man bei dem Tode Webers auf seinem Schreibtische fand, der aber der Feder Karl Reissigers, des Komponisten der Oper »Die Felsenmühle,« entstammt. Diese Tatsache wurde hundertmal bewiesen, beim großen Publikum gilt aber nach wie vor Weber als der Autor. Auch das Märchen von Paganinis langer Kerkerhaft und seiner während dieser Zeit erlangten Meisterschaft auf der G-Saite, die ihm nach Zerreißen der drei andern Saiten einzig zur Verfügung stand, ist noch nicht gänzlich ausgestorben, und den rührendsten und interessanten Auslegungen der »Mondscheinsonate,« des Tartinischen »Teufelstrillers« usw. begegnet man noch.

Wie wir von dem Geschichtsschreiber vergangener Zeiten, früherer Völker und ihrer Taten vor allem Wahrheit verlangen, ein »Fabulieren« ausgeschlossen sehen wollen, so müssen wir auch auf dem speziellen Gebiete der Kunst, der Musik seitens des Biographen das Walten der Fantasie, ein Hinzudichten, ein Glorifizieren geringfügiger Umstände und ähnliche »Eigenmächtigkeiten« durchaus verurteilen.

Wahrheit in der Kunst, Wahrheit auch in der Kunst-Geschichte!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. Im Winter ärgert man sich zuweilen in den Konzerten, während des Sommers aber täglich über die Konzerte. Wir haben so viele, leicht zu erreichende Stätten an Fluß und See, an Wald und Wiese, wo man sich der schönen Natur erfreuen, erquickende Luft genießen, die Nerven beruhigen und mit den Seinen harmlos plaudern könnte, falls man es nicht vorzieht, einsam zu sinnen und zu träumen, wenn diese entsetzlichen Konzerte nicht wären. In den großen Brauereien Konzert. In den Badeanstalten der Ober- und Unterspree, des Müggel- oder Plötzensees Konzert. Bei den Dampf- und Segelbootfahrten Konzert. Bei Blumenausstellungen und Feuerwerken Konzert. Bei Kegelschieben und Kaffeekochen Konzert. Und in der Stadt selbst speist man in mehreren feinen Restaurants schon mittags und abends nicht mehr ohne Geigen und Flöten, wozu dann oft noch das Zymbal der Zigeuner kommt. Eine Menge gewöhnlicher Speisewirtschaften will nicht zurückbleiben, will auch Essen und Trinken durch die Kunst würzen, und man hört aus den dumpfen Stuben beim Vorübergehen das marternde Spiel eines Orchestrions oder eines mechanischen Klaviers, wenn nicht gar das verletzende Gestöhn, Gequiek und Gekreisch eines ordinären Grammophons. Kurz, man rettet sich vor der Musik nicht mehr. Und das heißt doch, die Musik mißbrauchen, wenn man sie im Zoologischen Garten gewisser-

[illegible]

Mit diesen Betrachtungen [illegible]

[illegible]

Solothurn und Zürich. [illegible]

[illegible]

des Straußschen Werkes ein Triumph von Andreaes eminenter Dirigierkunst. Als musikalische Darbietungen großen Stiles sind außerdem die drei Hauptaufführungen hervorzuheben: zunächst diejenige der Volksgesangvereine (ca. 6000 Sänger) unter Dr. C. Attenhofer, dann jene der Kunstgesangvereine (ca. [illegible] Sänger) unter Professor G. Angerer und endlich der Vereine französischer Zunge unter *Charles Troyon*. Abgesehen von den solistischen Nummern, die von Frau Emilie Herzog, Theodor Bertram und Ludwig Hess geboten wurden, figurierten auf den Programmen dieser Hauptaufführungen in erster Linie Namen schweizerischer Komponisten, wie Attenhofer, Angerer, Fassbänder, Hegar, Kempter, [illegible] Munzinger, Nägeli, C. J. Schmidt, Herm. Suter, R. Wiesner, Schreiber, W. Sturm, Gust. Weber u. a. Einen besonderen Erfolges durfte sich im Rahmen des Konzertes der Volksgesangvereine die Komposition »Sanct Michel« von C. Attenhofer und unter den Gesamtvorträgen der Kunstgesangvereine »Mahomets Gesang« von Lothar Kempter erfreuen. Im Wettgesang, der nach der Leistungsfähigkeit der Vereine in vier Klassen eingeteilt war, konkurrierten im ganzen rund 130 Vereine, die teilweise selbst aus kleinen Landgemeinden kommend, recht Anerkennenswertes leisteten. Einzig und allein die Lösung der Aufgabe des »Stundenchores«, zu welcher die Vereine der IV. Kategorie verpflichtet waren, nahm keinen befriedigenden Verlauf. Es hat dies aber keineswegs seinen Grund in dem Können der schweizerischen Sänger, sondern in der zu großen Schwierigkeit der von F. Hegar für diesen Zweck gelieferten Komposition. Im übrigen hat das eidgenössische Sängerfest in Zürich aufs neue den Beweis erbracht, daß die Schweiz sich ihren alten Ruf einer hervorragenden Pflegestätte des Männerchorgesangs zu wahren weiß.

E. Trapp.

Vom Leipziger Kgl. Konservatorium ist eine bemerkenswerte Neuerung aus dem eben zu Ende gehenden Jahrgange zu verzeichnen. Nachdem dort schon seit letztem Herbst — und zwar zu besonderem Interesse einer allgemeineren [illegible] Gesamtbildung der angehenden Tonkünstler — die Vorlesungen über Musikgeschichte systematische Ausdehnung auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik erfahren haben, fanden mit Genehmigung des Leipziger Stadtrats [illegible] unter Leitung des [illegible] Dozenten Herrn Prof. Dr. Arthur *Seidl* und [illegible] Beteiligung [illegible] in [illegible] einige Führungen im [illegible] Kunstmuseum für die Hörer der Anstalt statt. Klingers »Beethoven« stand dabei begreiflicherweise im Vordergrunde dieser Besichtigungen; aber auch Böcklin, v. Uhde, Greiner, Preller kamen zu ihrem Rechte, und andere — [illegible] neuere Meister — werden bei späteren derartigen Veranstaltungen, die als alljährliche gedacht sind, jeweils [illegible] eingehende Besprechungen, bei denen nach Lichtwarks bewährter Methode der ganze Nachdruck auf die [illegible] Betrachtung einiger weniger Kunstwerke fällt, sollen zugleich über das Verhältnis der Tonkunst zur Schwesterkunst, von Programm-Musik zu Programm-Malerei usw. [illegible] aufklären. — Nach [illegible] ist bereits im Laufe dieses Sommersemesters u. a. durch [illegible] Vorträge zur Schillerfeier für entsprechende Belehrung Sorge getragen. Auch ein [illegible] Besuch von De Wits [illegible] Musik-Instrumenten-Museum (bekanntlich einer Zierde Leipzigs) ist für das nächste Schuljahr in Aussicht genommen, und selbst eine [illegible] Angelegenheiten [illegible] u. dgl. [illegible] der Zeit zur Vorbereitung für den Eintritt ins Leben mit seinen [illegible] Forderungen werden die Zöglinge des Kgl. Konservatoriums jetzt im näheren unterrichtet. Ein [illegible] und der [illegible] Wert dieser [illegible] scheint uns aber darin zu bestehen, daß sie [illegible] vorgehen kann, da sie [illegible] in die Hand eines und desselben Dozenten gelegt [illegible] über einen dreijährigen Lehr-Kursus [illegible] sich verteilt, [illegible] einen [illegible] Nexus innerhalb der [illegible]

Besprechungen.

Instruktives für Gesang.

Es liegen zunächst »Sechs Schillerlieder für Schülerchor und Pianofortebegleitung« von **Joh. Friedrich Reichardt** und **Joh. Rud. Zumsteeg** (Part. 60 Pf., Stimmheft 20 Pf.) [illegible] unter dem Titel »Neue Gesangschule« (6 Hefte, 25 bis 30 Pf.) vor, welche neben den [illegible] zusammengestellten Liedern von [illegible] bis vierstimmige Lieder [illegible] Was auch das [illegible] musikalisch Wissenswerte über Takt, Tonverhältnisse usw. geben. — Eine ganz ähnliche Zusammenstellung bietet das »Deutsche Liederbuch«, welches, gleich dem vorgenannten Werkchen, ebenfalls bei Friedrich Vieweg in Berlin erschienen ist. Weiter ebenfalls beachtenswerte Werkchen zur Einführung der lieben Jugend in das Singen und in die Musik sind »Anleitung im Notensingen« von **Franz Leiter** (vier Hefte [illegible] 20, 30 Pf. und 1 M. (Prof. Schreck gewidmet) — Voigtländers Verlag in Leipzig — und »Neue Lieder für Alt- und Sopranstimmen« von **Josef Klems** (Selbstverlag, [illegible]) und endlich »Kinderlieder mit Klavierbegleitung« von **A. v. Goldschmidt-Herzog** (Leipzig, [illegible] Verlag).

Um auf dem Gebiete der Gesangsmusik zu bleiben, müssen wir hier allerdings bei dem jetzt zu [illegible] Werke einen kühnen Sprung machen, denn es handelt sich hier nicht um kindliche Lieder, sondern um einen [illegible] Gesang aus Gerhart Hauptmanns »Die versunkene Glocke« für Frauenchor, Violine, Violoncell, Waldhorn und Klavier von **Albert Fuchs** [illegible] Leipzig, F. G. [illegible] Partitur M. [illegible] Singstimmen à 30 Pf. Instrumentalstimmen [illegible] Pf.). Der [illegible] Klangzauber [illegible] blüht und glitzert es, und jedes Instrument ist dazu berufen, um das wechselnde Bild zu beleben. Freilich wird die Ausführung noch erst in allen Teilen wohl abgewogen sein, wenn die duftige Szene ihre volle poetische Wirkung üben soll.

Hieran anschließend sei noch zweier größerer Instrumentalwerke gedacht: a) einer Suite für Streichorchester, Klavier und Harmonium von **V. F. Skop**, Op. 15, Part. und Stimmen [illegible] M. netto (Berlin, Chr. Friedr. Vieweg); b) einer Auswahl von zehn Orchesterstücken Johann Adolph Hasses für den praktischen Gebrauch, bei Kistner in Leipzig, herausgegeben von *Georg Göhler*, enthaltend: Nr. 1. Marsch aus Arminio. — 2. Marsch aus Cleofide. — 3. Gavotte aus Piramo und Tisbe. — 4. Bourrée aus Numa. — 5. Ouverture zu Piramo und Tisbe. — 6. [illegible] Ballettmusik (II. Akt) aus Piramo und Tisbe (Partitur M. 4, Orchesterstimmen je M. 1, Cembalostimme M. 2 netto), reizende Stücke im Rokokocharakter. — Die einzelnen Nummern der vorerwähnten Suite von *Skop* sind benannt: 1. Präludium. — 2. Ländler. — 3. Langsamer Walzer. — 4. Andante con variazioni. — 5. Finale, von denen sich besonders das Andante mit Variationen durch saubere Arbeit und Wohlklang auszeichnet.

Professor Albert Tottmann.

C. Krebs. Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seines musikalischen Kunstwerkes des Ringes des Nibelungen.

Briefliche Äußerungen des Meisters gewähren uns in dem Schriftchen einen Einblick in seiner Schaffens Labor und offenbaren die allen Widerstand bezwingende Kraft seines Selbstvertrauens. [illegible] auch beitragen wie konzentriert und [illegible] der selbstgestellten Aufgabe hingegeben Wagner arbeitete (»immer mit Fleiß!«). Das von Breitkopf & Härtel verlegte Büchelchen ist billig (75 Pfennig). Man kaufe es.

F. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Matrosentanz.

G. F. Händel.

Breit und wuchtig.

PIANO.

ff *cresc.*

decresc. *cresc.*

ff *mp* *f*

mf *f* *ff* *mf* *f* *cresc.*

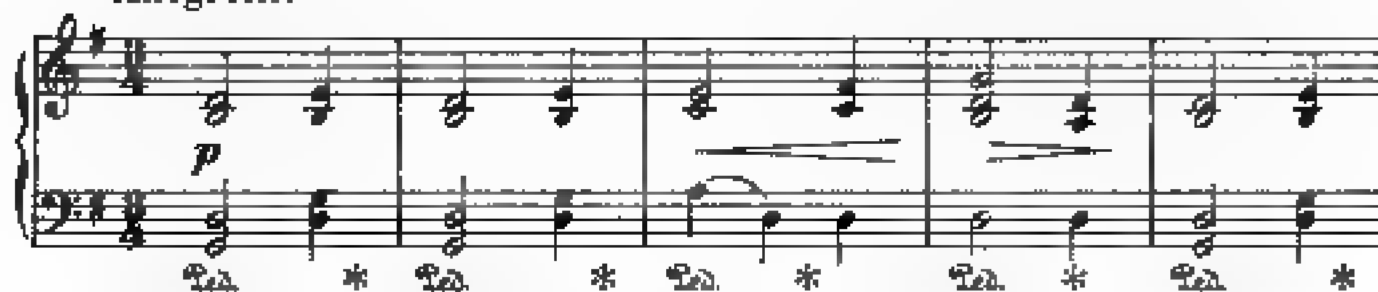
ff *p cresc.* *mf* *f cresc.* *ff* *ten.*

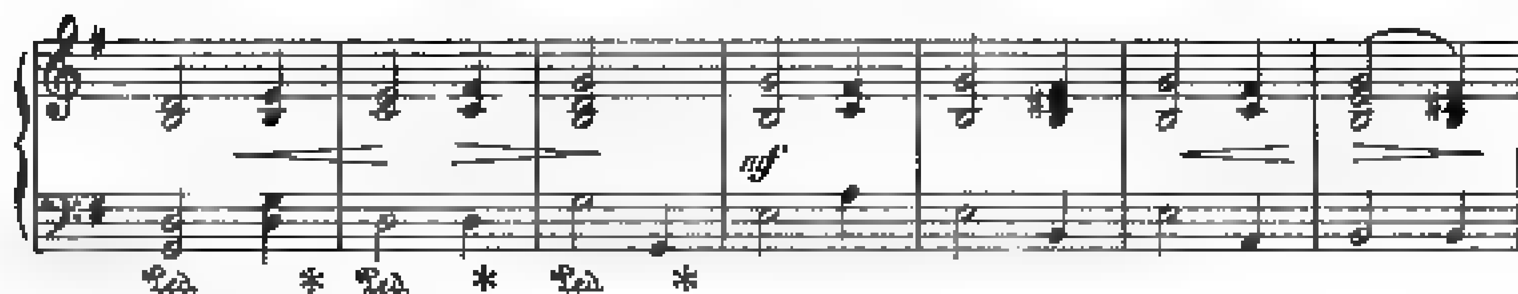
Secondo.

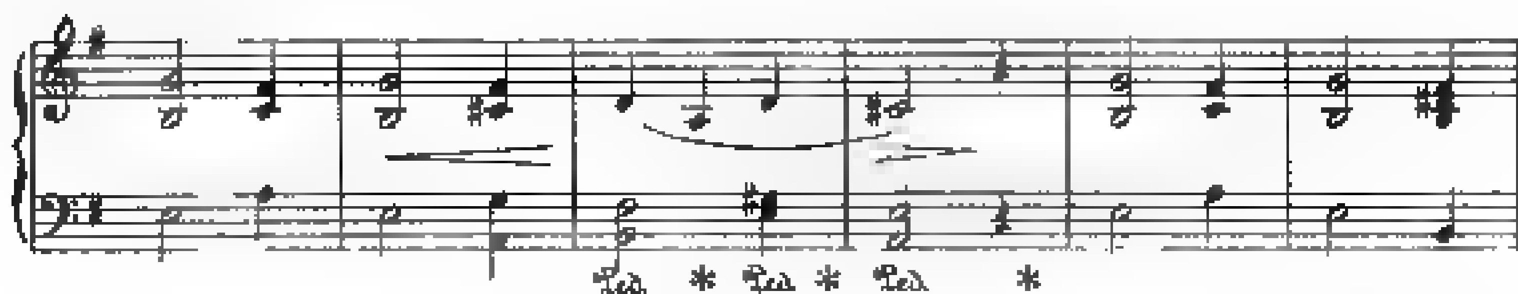
Ländler.
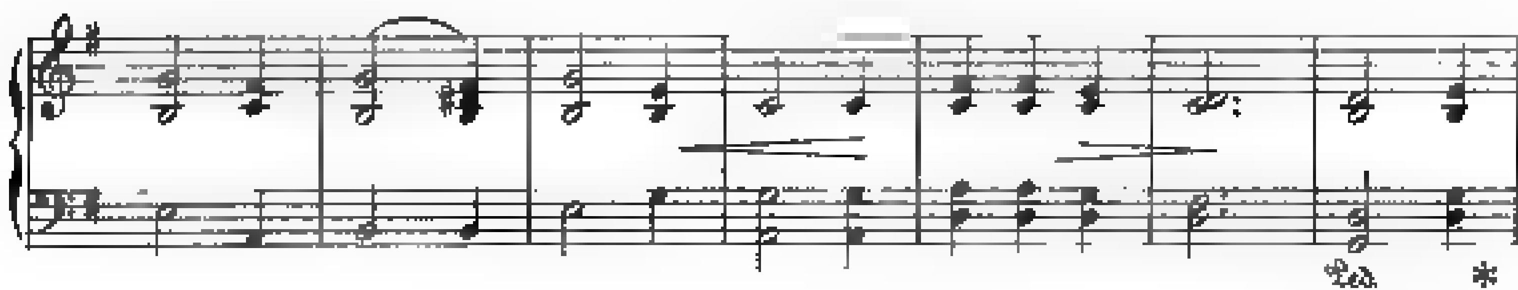
Allegretto.

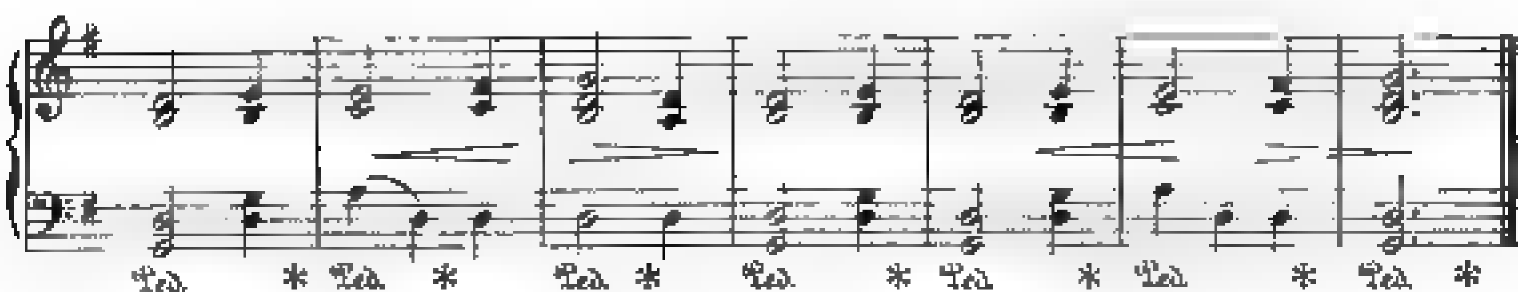
Arnold Krug.











Primo.

Ländler.

Arnold Krug.

Allegretto.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

mf

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Am Herde.

(K. Stieler.)

Sostenuto molto.

Jos. B. Foerster

Gesang.

Piano.

sotto voce

pp

Am A bend bin ich heimge kommen,

still sass die al te Mutter dort, ich sass bei ihr kurz und beklommen,

da sprach sie leis „Du willst noch fort?" „Ich weiss es

pp *fp* dolce

wohl zwei dunkle Au gen die sind dein Glück und sind mein Harm

sf *p* *fp*

will's dir daheim denn nimmer taugen? Glänzt unser Feuer dir nicht warm?"

Ich sah sie an und liess sie sagen, wie eine

Wunde brennt ihr Wort, ich hab den Mantel umgeschlagen

der Nachtwind rauschte und ging fort!

Warum sollt ich mich denn grämen.

Vorspiel.

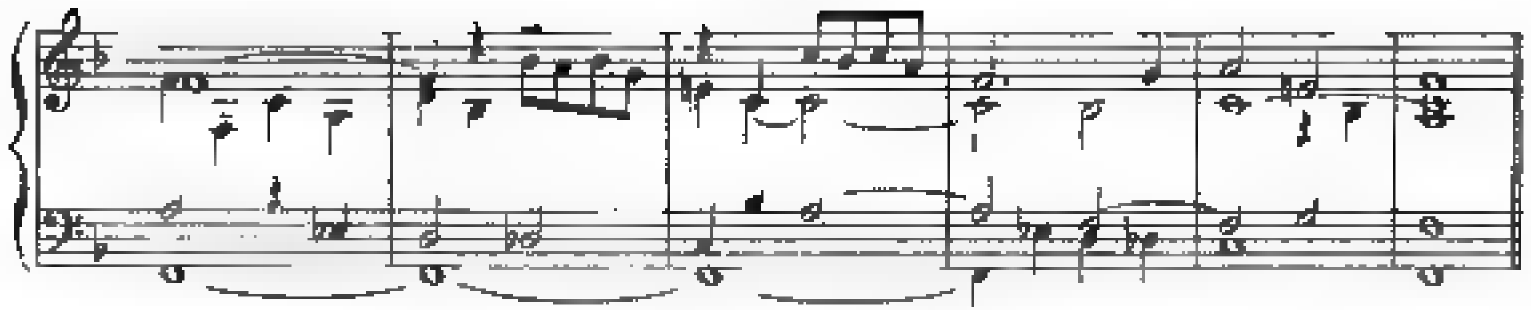
J. G. Herzog.

Etwas bewegt.

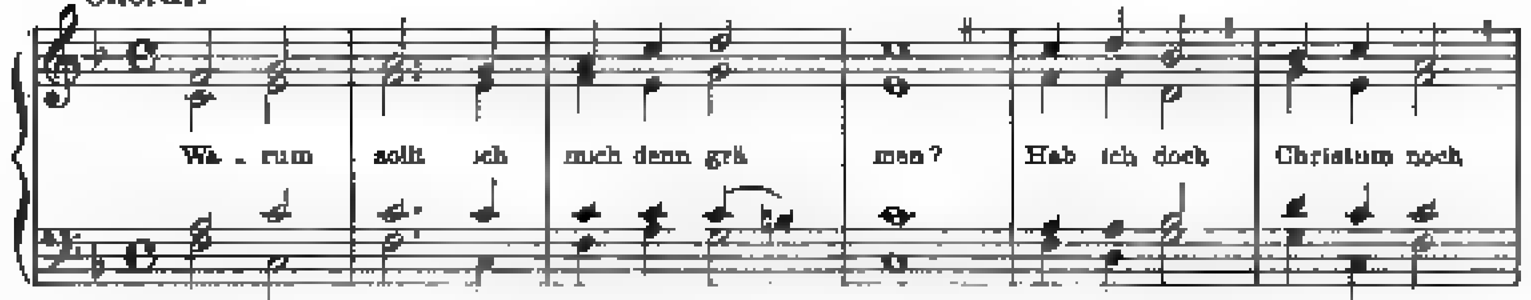
Orgel.
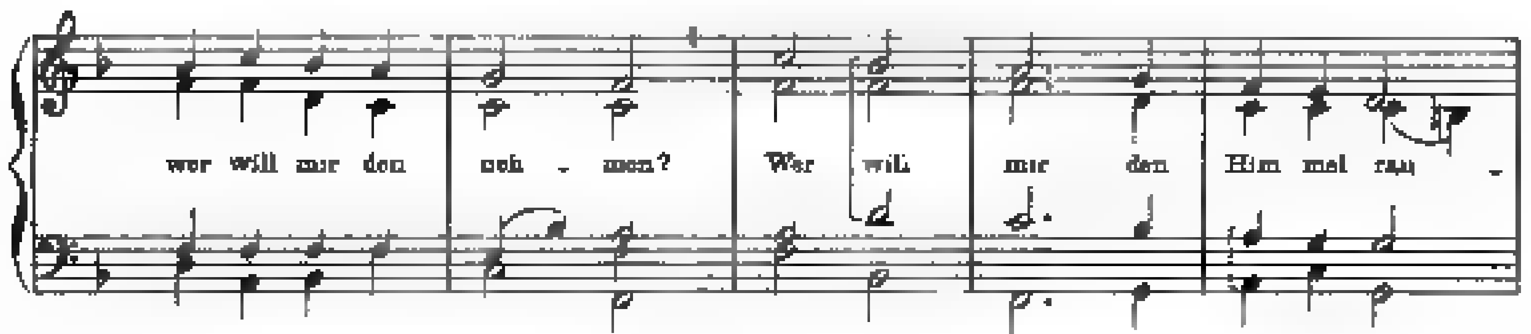
mf

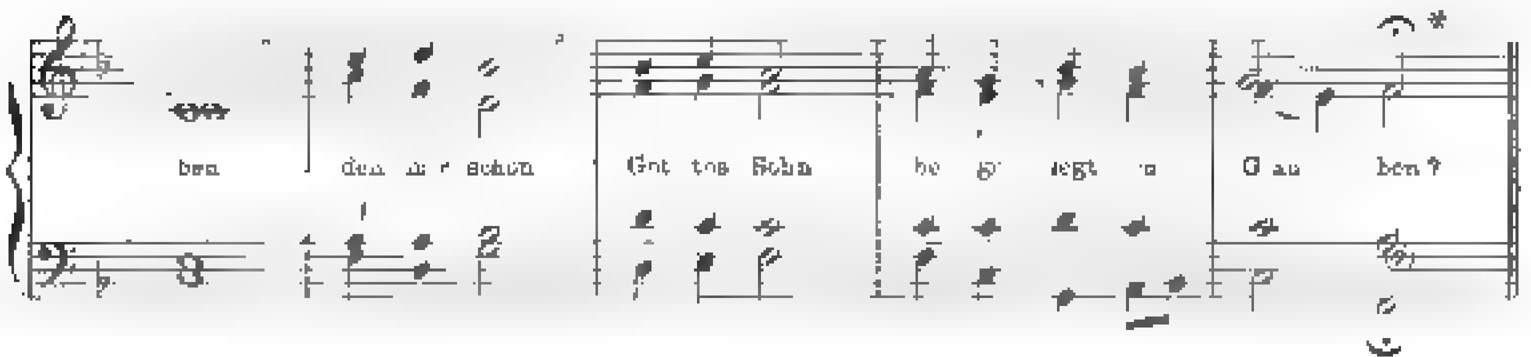
Ped.



Choral. Mel. Ebeling, 1666.
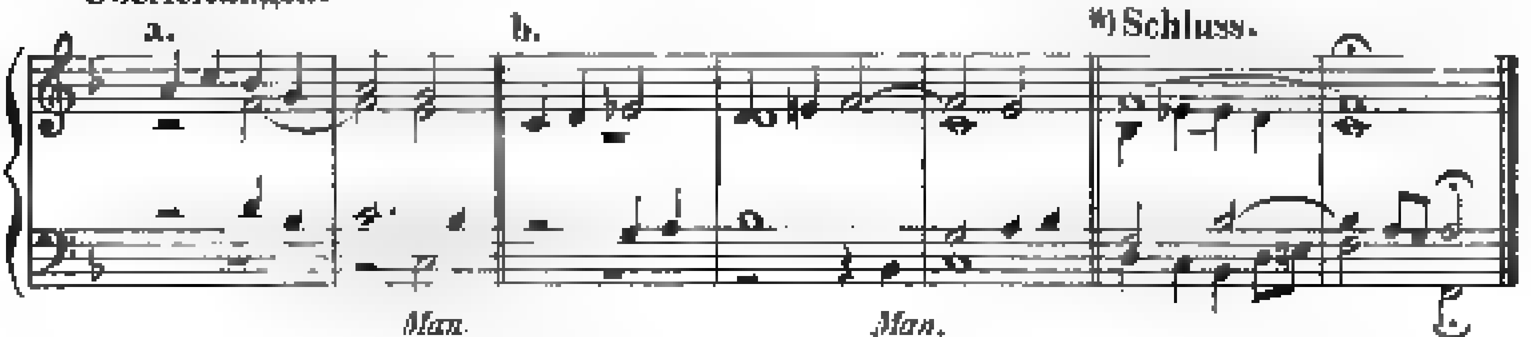






Überleitungen:

a. b. *) Schluss.



Jesus soll die Losung sein.

(1874).

Für fünfstimmigen Chor

Tonsatz von Max Reger.

Andante.

1. Sopran. Alt. Tenor. Bass. 2. Sopran.

1. Je - sus soll die Lo - sung sein, da ein neu - es Jahr er - schie - nen; Je - su Na - me soll al - lein de - nen zum Pa - nie - re die - nen,
2. Je - su Na - men, Je - su Wort soll bei uns in Zi - on schal - len, und so oft wir an den Ort, der nach ihm ge - nannt ist, wal - len,
3. Un - sre We - ge wol - len wir nur in Je - su Na - men ge - hen. Geht uns die - ser Leit - stern für, so wird al - les wohl be - ste - hen
4. Al - le Sor - gen, al - les Leid soll der Na - me uns ver - sü - ßen; so wird al - le Bit - ter - keit uns zum Se - gen wer - den müs - sen.
5. Je - sus, al - ler Bür - ger Heil, an sein Ort ein Gna - den zei - chen, un - sres Lan - des bes - tes Teil, dem kein Klei - nod zu ver - glei - chen,

1. die in sei - nem Bun - de stehn und auf sei - nem We - ge gehn.
2. ma - che sei - nes Na - mens Ruhm un - ser Herz zum Hei - lig - tum.
3. und durch sei - nen Gna - den - schein al - les vol - ler Se - gen sein.
4. Je - su Nam sei Sonn und Schild, wel - cher al - len Kum - mer stillt.
5. Je - sus, un - ser Schatz und Hort, sei die Lo - sung fort und fort.

(Benjamin Schmolck, 1672 - 1737.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Aus einer unvollendeten Suite.

Courante.

J. S. Bach.

Klavier.

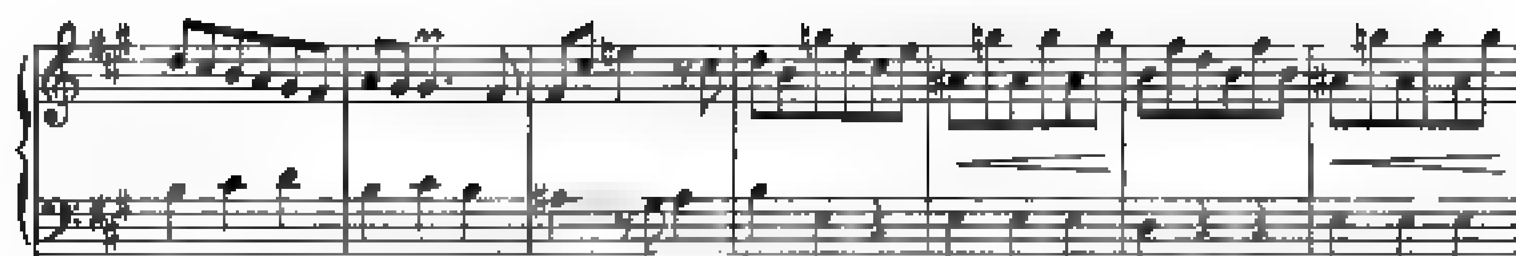
mf
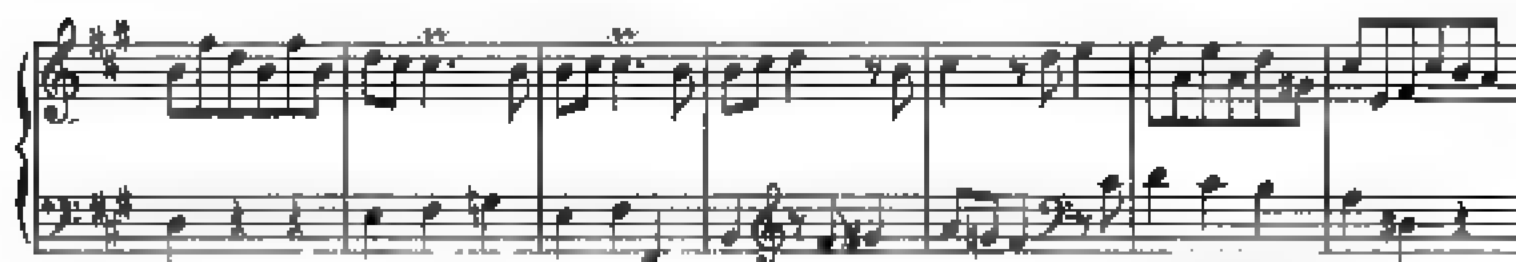
mf

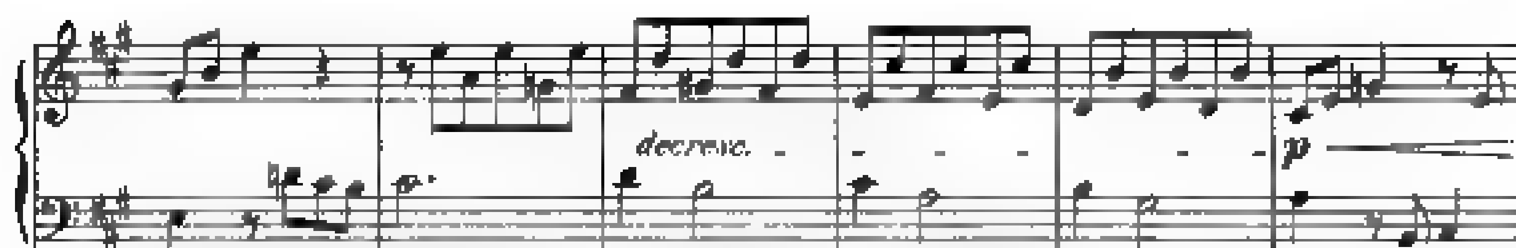
cresc.

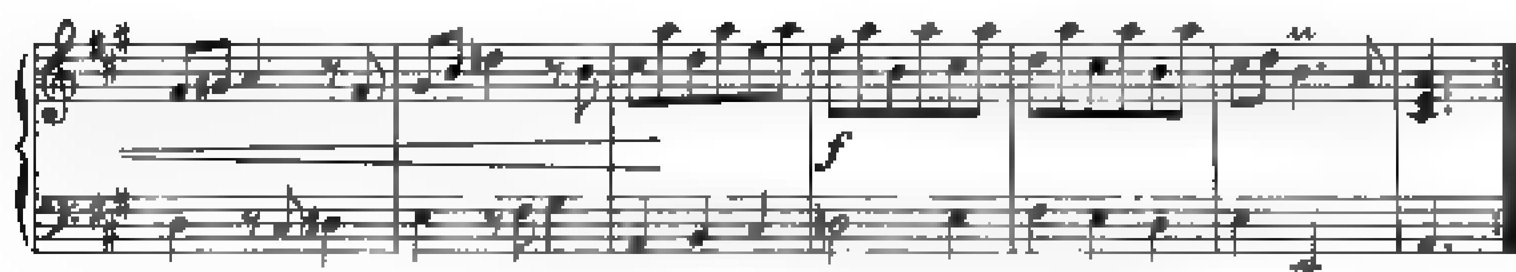
f

mf
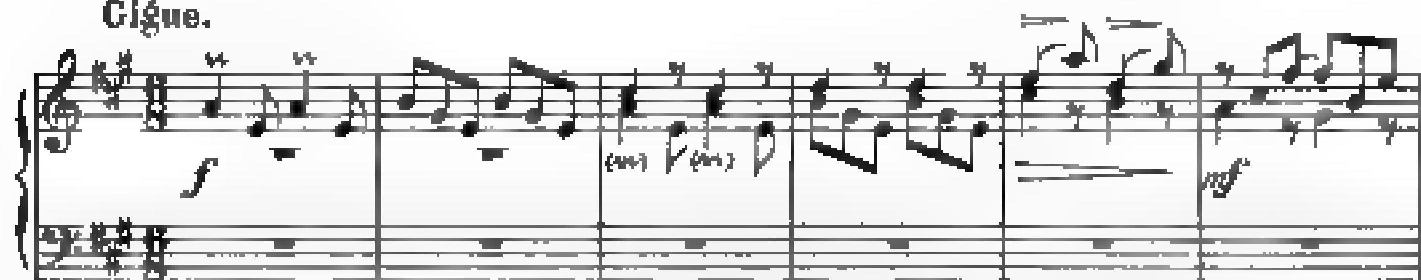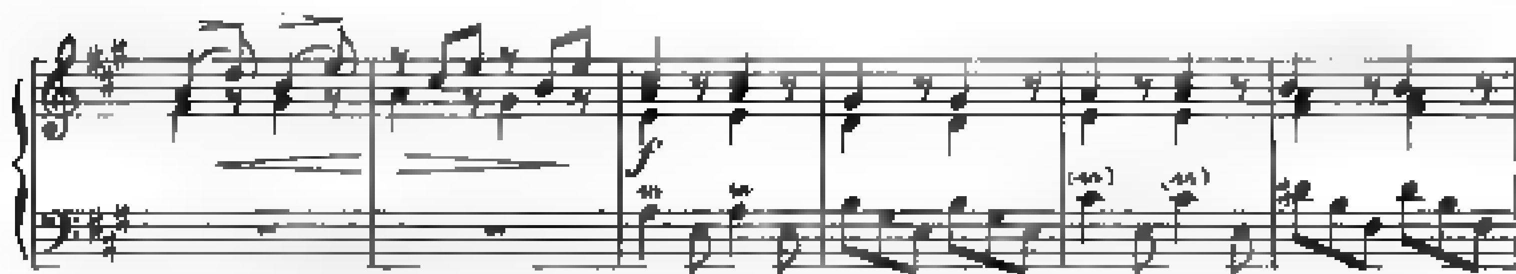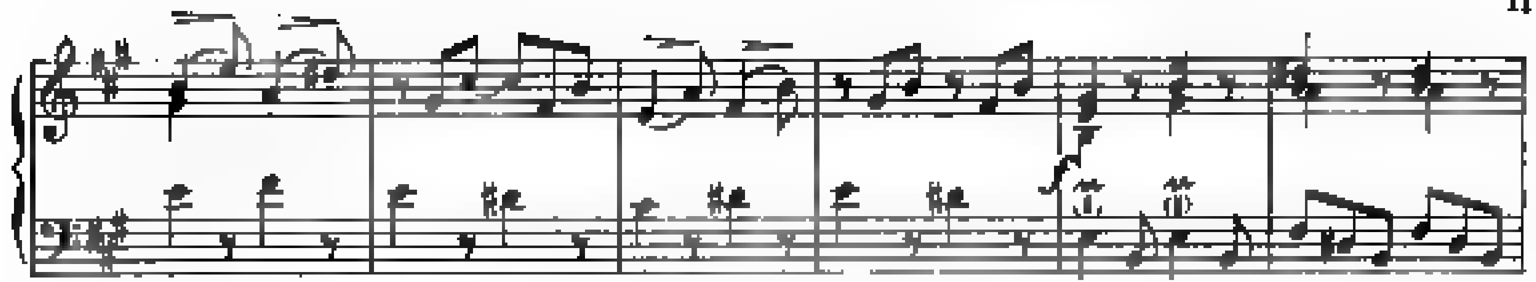






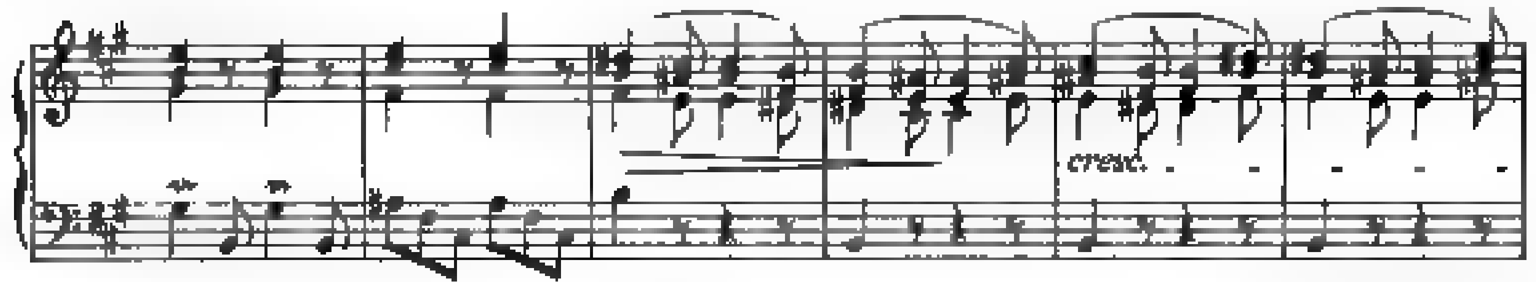


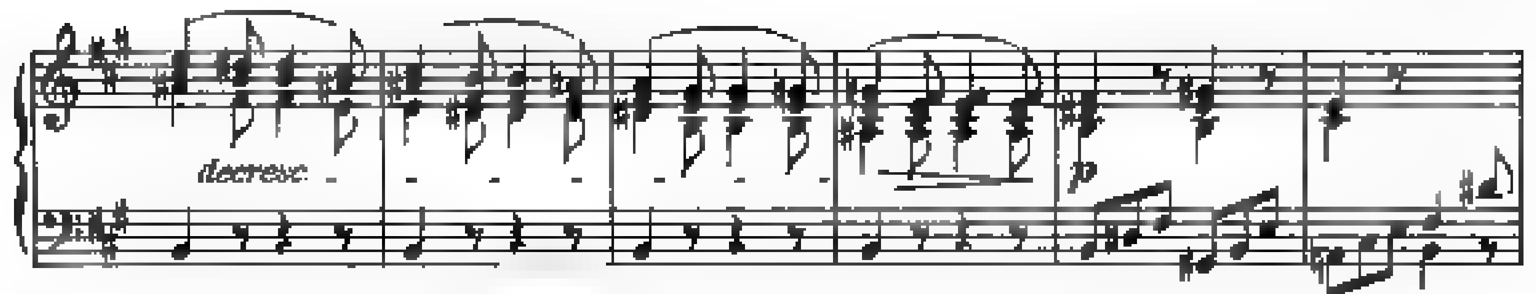
Gigue.



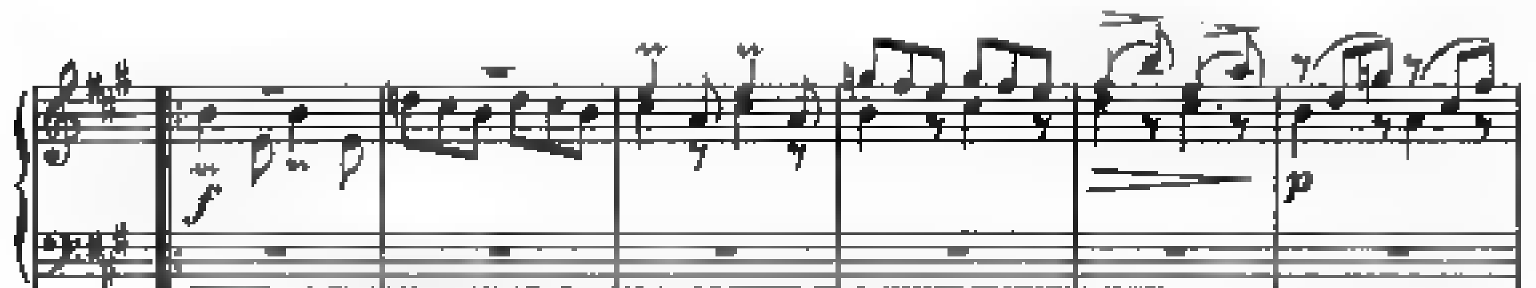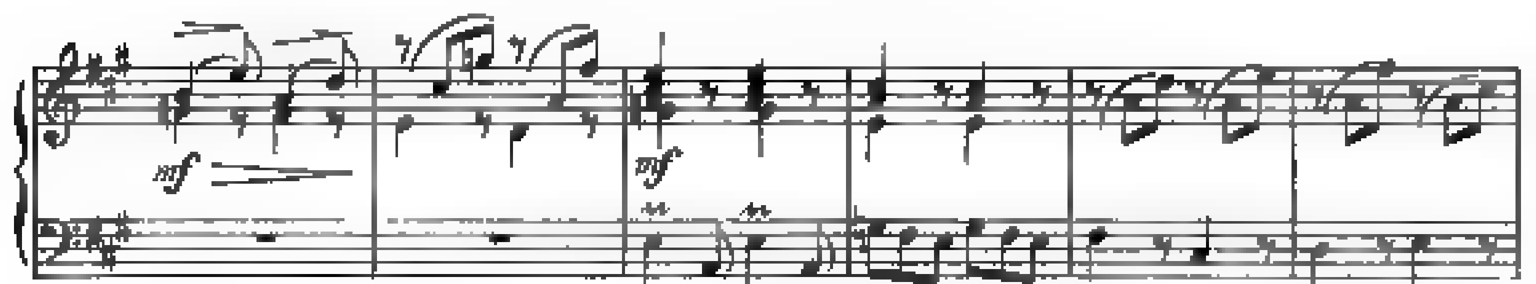



f


cresc.


decresc.
p


f


f
p


mf
mf

(44) (44)

f (44) (44)

(44) (44)

decresc.

cresc.

decresc.

p

f

Komm süsser Tod.

J. S. Bach
Ausgesetzt von E. Rabich

Mässig langsam

Gesang.

Klavier. (Orgel.)

Fuga

über: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'"*

Nicht zu rasch.

J. S. Bach.

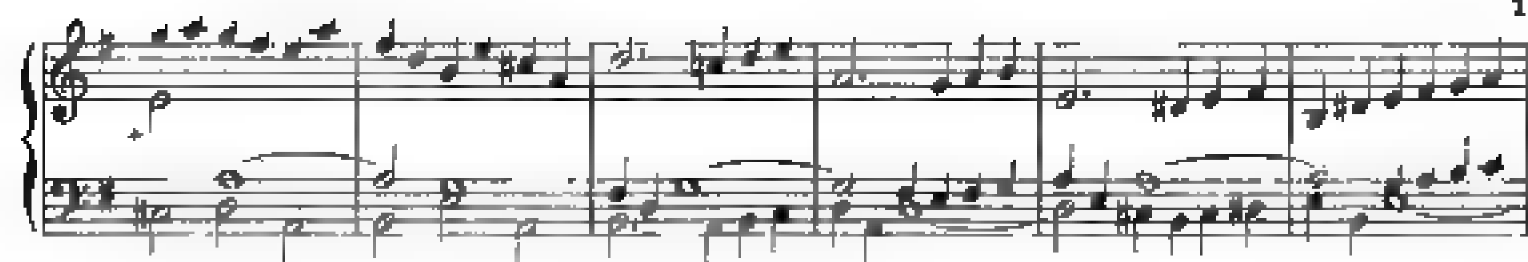
Orgel.
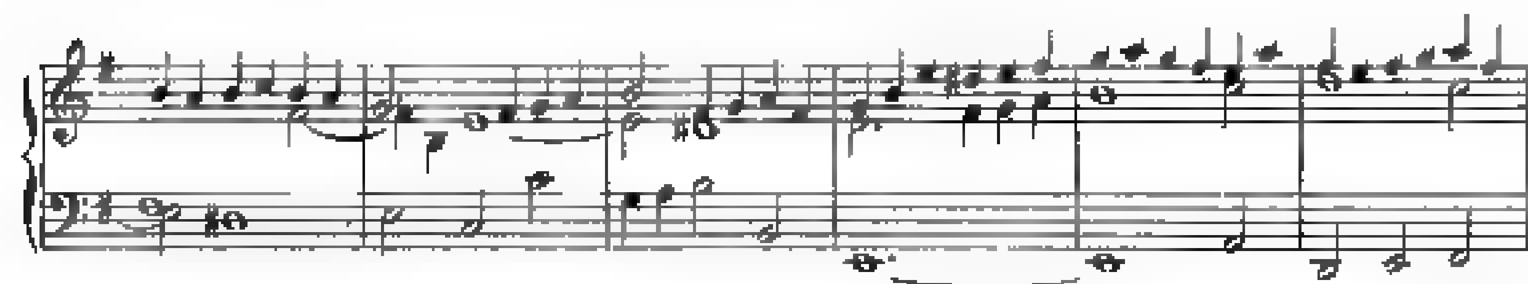
f

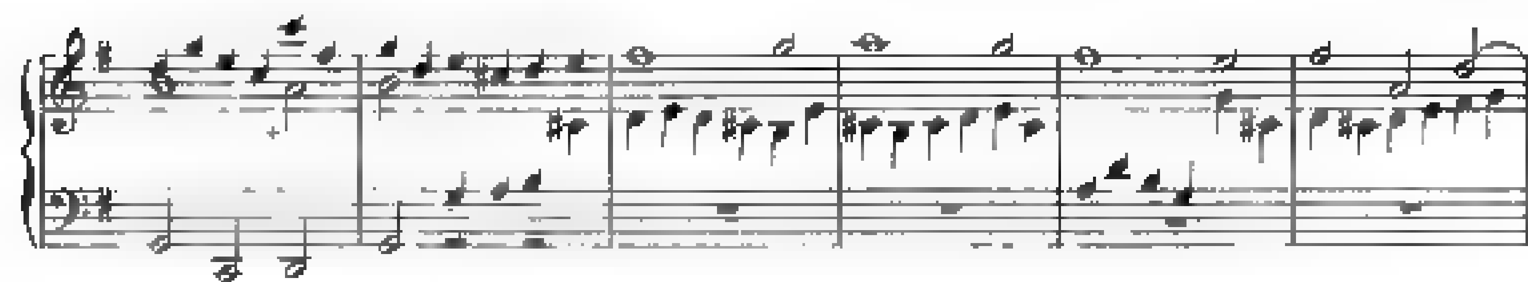
Pedale
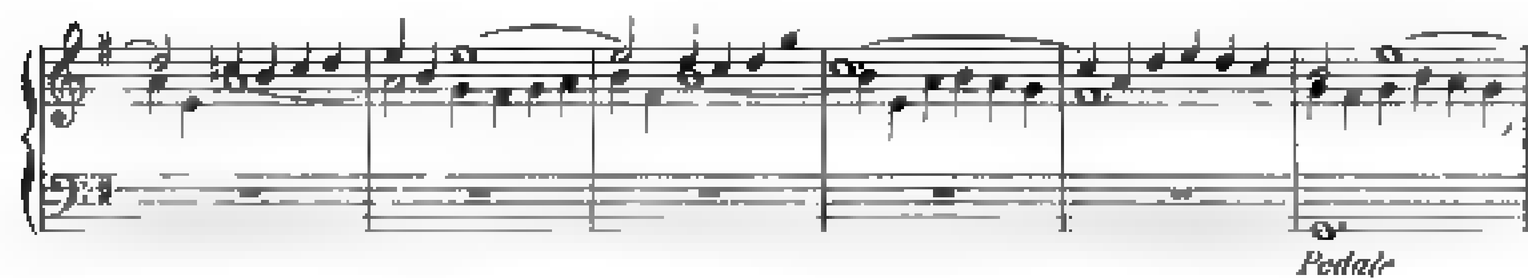
Pedale

Diese Fuge ist auch auf dem Klavier ausführbar und sehr wirksam. Bei den mit + bezeichneten Stellen muss die linke Hand springen, während der Basston unter Pedalgebrauch fortklingt.



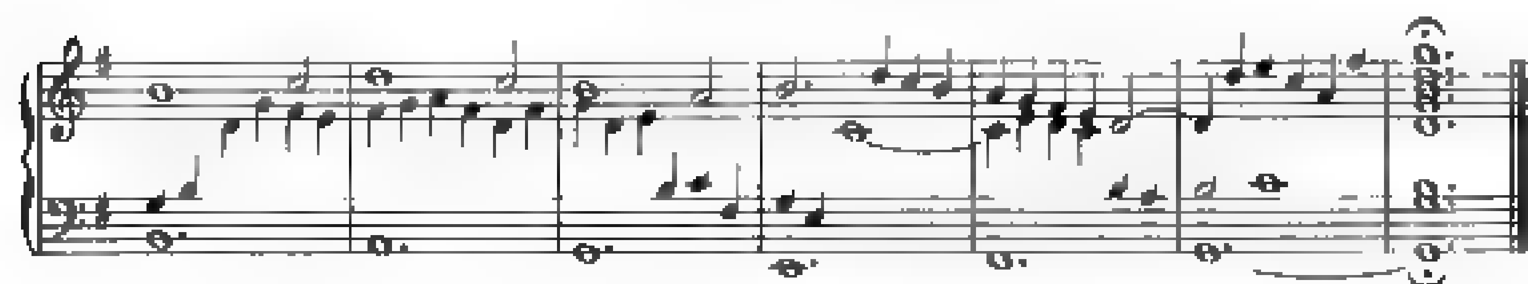





Pedale







Vergiss mein nicht!*)

J. S. Bach.
Bearbeitet von Ph. Wolfram

Langsam.

Sopran
Alt.

Tenor
Bass.

*) Ph. Wolfram, Der evangelische Kirchenchor (Breitkopf u. Härtel, Leipzig)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Willy Maria Jinkerts
freundschaftlich zugeeignet.

Menuetto all' antico.

James Rothstein, Op. 47 Nº 3.
(14/3. 1900.)

Tempo di Menuetto.

PIANO.

mf

f

mf

f

dim.

mf

f

TRIO.
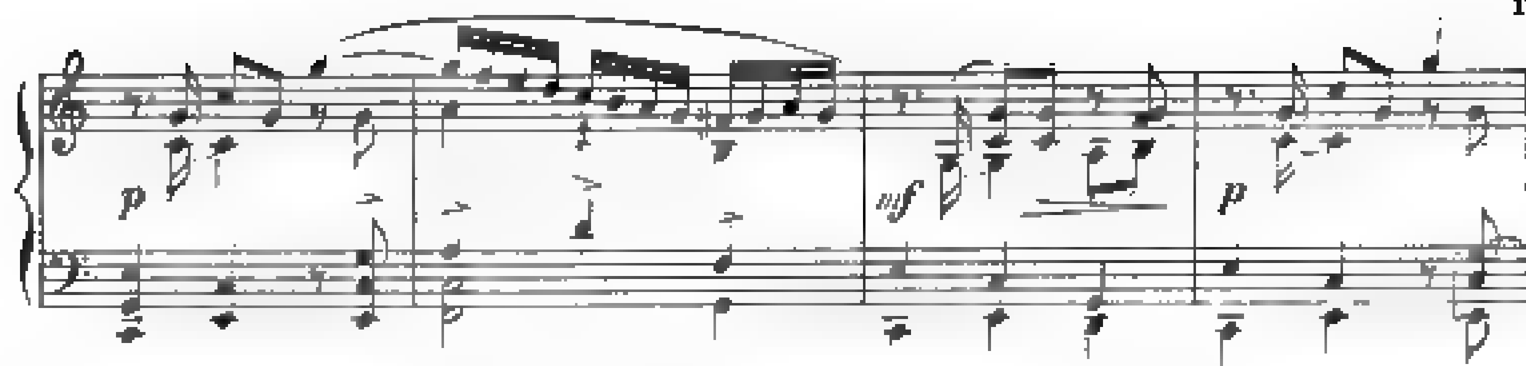
f *dim.* *p* *non legato*
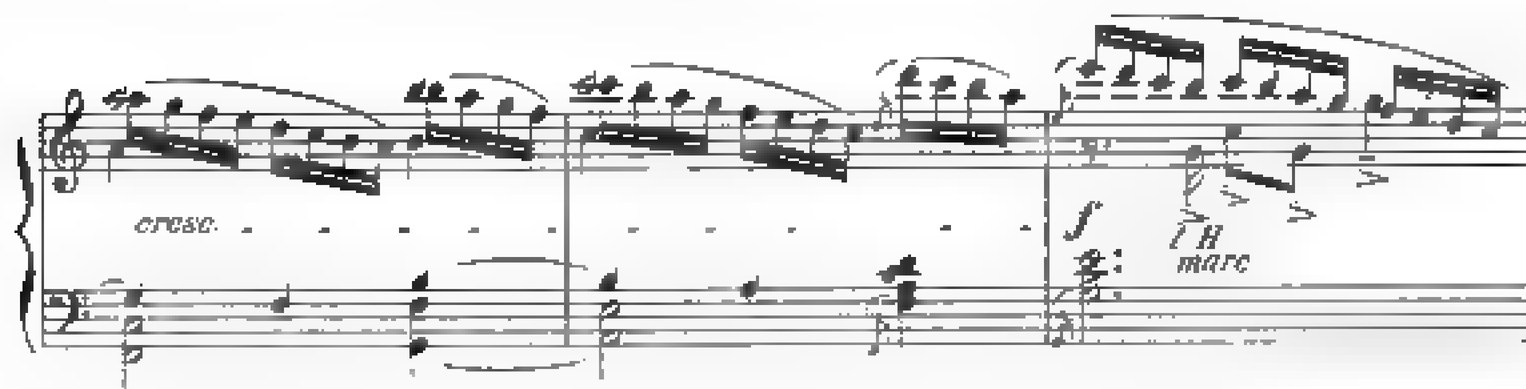
mf *p* *cresc.*

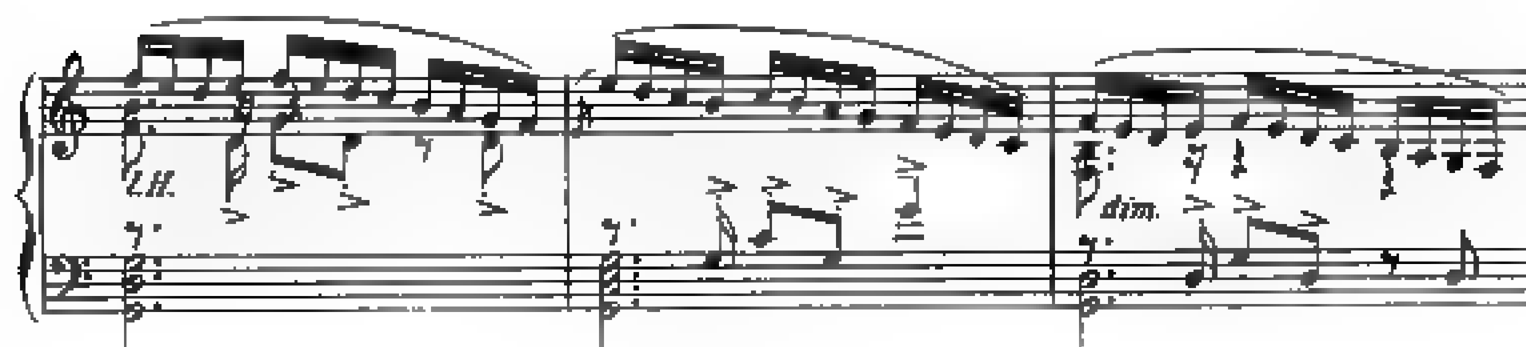
f *marc.* *mp* *non legato*
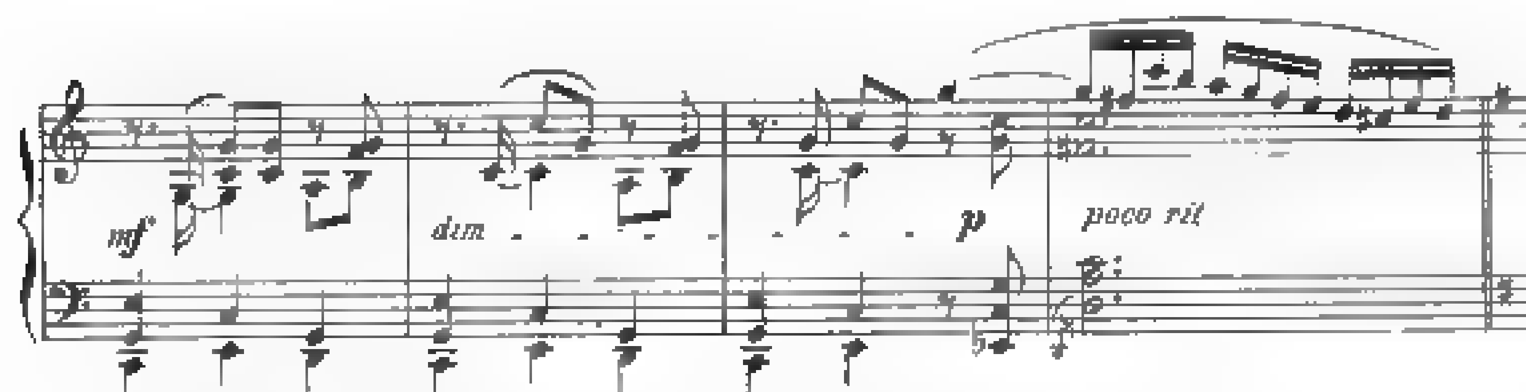
mf *f cresc.* *pesante*

ff *dim.*

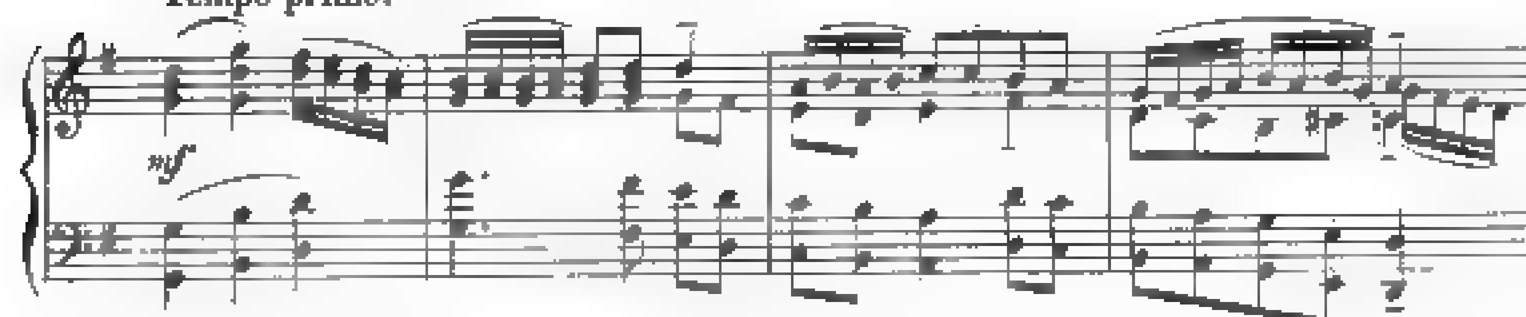


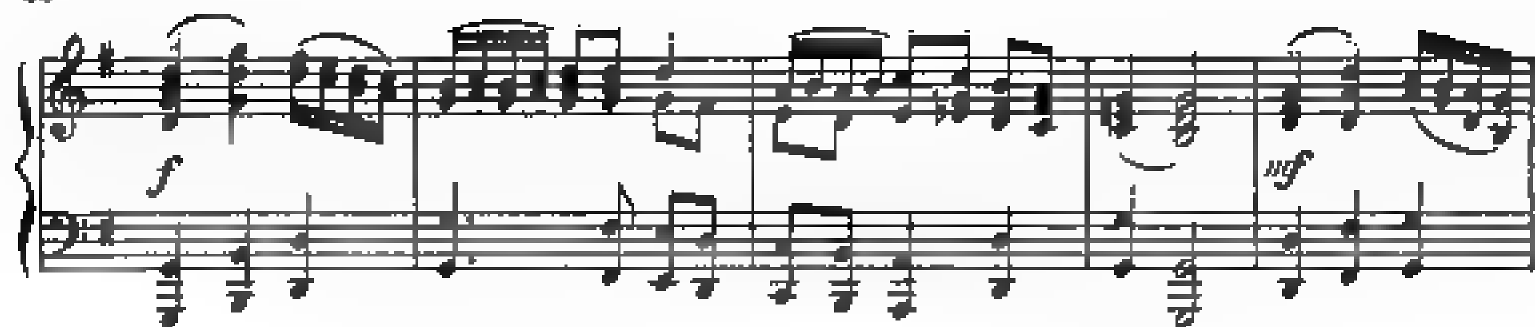


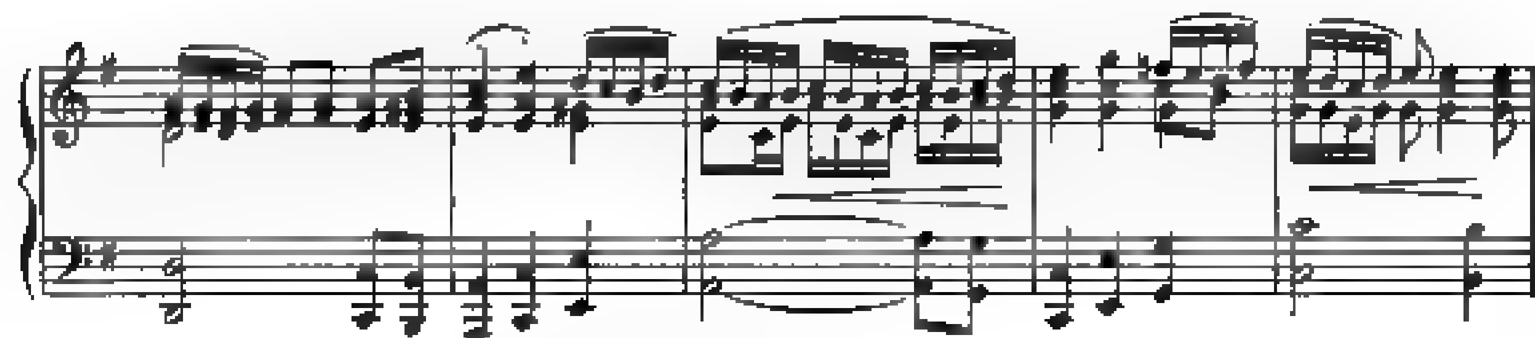


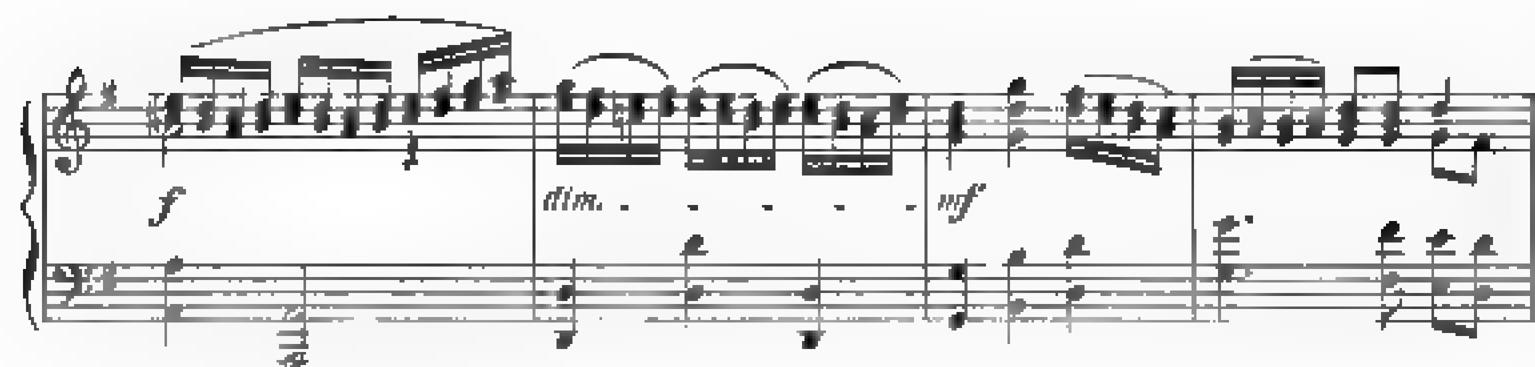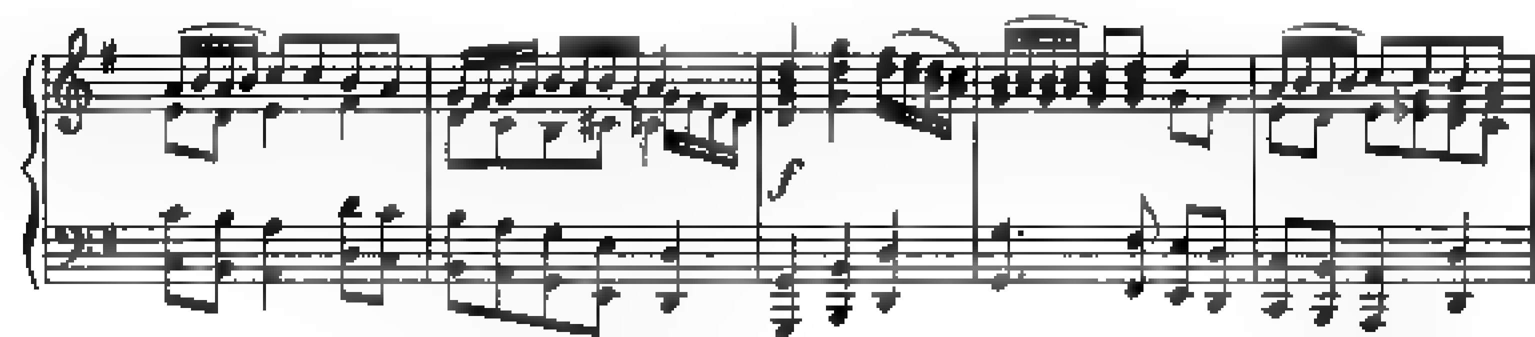


Tempo primo.

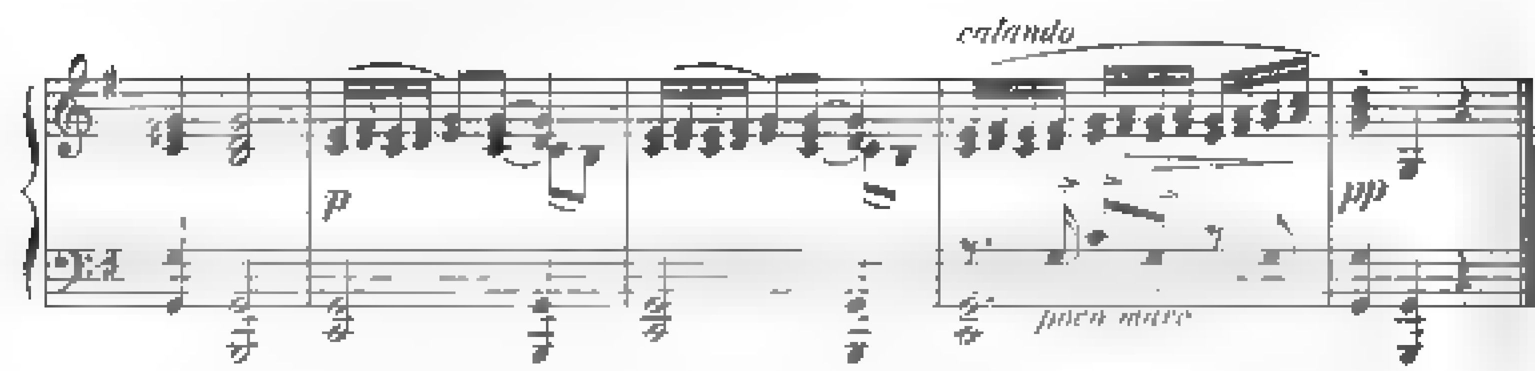



f
mf




f
dim.
mf


f


calando
p
pp

Erschienen ist der herrlich' Tag.

Bewegt.

O. Steinhäuser.

Orgel.

C.F. Man. I.

Man. I. *f*

Ped. Subb. u. Violone 16', Violon 8'.

C.F.

Man.

Ped.

C.F.

C.F.

C.F.

C.F.

C.F.

C.F.

C.F.

C.F.

Uns ist ein Kind geboren.

(Altkirchlicher Text.)

Etwas bewegt. | **Bruno Stein.**

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

Halle - lu - ja, Halle - lu - ja, Halle lu ja!
Denn uns ist heut

ein Kind ge - bo - ren
Halle - lu - ja,
Halle - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Halle - lu - ja, Halle -
Hal-le - lu - ja,

lu - ja!
Denn uns ist heut ein Kind ge - born, heut ist uns ein
Denn uns ist heut ein Kind, heut ist uns ein
Denn uns ist heut ein göttlich
Denn uns ist heut

gött - lich Kind
göttlich Kind
Kind ge - bo - ren, ein göttlich Kind, ein gött-lich Kind ge - bo -
ein Kind ein Kind

Ruhiger.

ren! Von ihm kommt uns' - re Se - lig-keit, wir wa - ren sonst ver -

am Him - - - - mel hät - ten wir nicht teil, wenn nicht zu un - ser al - ler

lo - ren, ver - lo - ren, am Him - mel teil, am hät - ten wir nicht teil, nicht teil, wenn nicht zu un - - - - ser

Him - mel wir nicht teil, wenn nicht zu un - ser

am Him - mel hät - ten wir nicht teil, ja wir nicht teil,

Heil dies Kind, dies Kind ge - bo - ren wär;

Heil dies Kind, dies Kind ge bo - ren wär; dies Kind ge -

al - ler Heil dies Kind ge - bo - ren wär;

wenn nicht zu un - ser al - ler Heil dies Kind ge - bo - ren wär,

ge - bo - ren wär'!

Solo.

Lieb - ster Hei - land, Je - su Christ, der du un - ser Bru - der bist.

bo - ren wär'! Lieb - ster Hei - land, Je - su Christ, der du un - ser Bru - - der bist.

der du un - ser Bru - der bist.

Chor.

Bewegter

Dir sei Lob, Preis und Eh - re,

Dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob, Preis

Dir sei Lob, Preis und
Dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob, Preis
dir sei Lob, Preis und Eh - - - - re, dir sei Lob
und Eh - - - - - - re,

Eh - re, dir sei Lob, Preis und Eh - - - - -
und Eh - - - re, dir sei Eh -
und Preis und Eh - - - - re, dir sei Eh - -

re,
re, dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Eh -
re, sei Eh - - - re, dir sei Lob und Eh - - re,
dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob und Eh - re,

Eh - re,
- - re, dir sei Lob und Preis und Eh - re, dir sei
dir sei Lob und Preis und Eh - - - re,
ff
p

dir sei Lob, Preis,
Lob und Preis und Eh - re, dir sei Lob und Preis und Eh - re,
dir sei Lob, Preis und

Eh - - - - re,
rit.
Eh - - - re, dir sei Lob und Preis und Eh - re
dir sei Lob und Preis und Eh - re.
rit.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Bourée

aus einer Ouvertüre in F-dur.

Joh. Jos. Fux*) (1660-1741).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

Allegro.

PIANO.

f (2. mal *p*)

mf

p

mf

f

p

f

p

f

ff

*) „Caroli VI erster Kapellmeister" wie er sich selber nannte, bekannt durch sein kontrapunktisches Prunkstück, die „Missa canonica" u. sein berühmtes theoretisches Werk, den „Gradus ad Parnassum".

Im Volkston.

Gust. Lazarus, Op. 94 № 1

Leicht bewegt.

Gesang.

Piano.

p *cresc.* *dim.* *f* *ritard*

Als ich dich kaum geseh'n, musst' es mein Herz gesteh'n, ich könnt' dir nimmermehr vor-ü-ber geh'n.

Fällt nun der Mon-denschein Nachts in mein Käm-mer-lein, lieg' ich und schla-fe nicht, und den-ke dein!

mf a tempo

Ist doch die See - le mein so ganz ge wor den dein, zit tert in

a tempo

mf

p

p

deiner Hand, thu ihr kein Leid, ist doch die See - le mein

cresc.

cresc.

so ganz ge wor den dein zit - tert in dei - ner Hand thu' ihr kein

p ritard. ten

p ritard

Leid

f

dim

pp

Crucifixus

aus einem Credo solenne. (D-dur.)

Franz Tuma ([illegible])

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

I. Stimme.

II. Stimme.

Orgel.

Cru - ci - fi - xus cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

Er ward ge - kreu - zigt, gekreuzigt auch für uns, für uns, für uns,

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no -

Er ward ge - kreu - zigt auch für uns, für uns,

bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub

unter Pon - ti - us Pi - la - tus, unter

bis, sub Ponti - o Pi -

unter Ponti - us Pi -

Pon_ti_o Pi_la_ _ to,
Pon_ti_us Pi_la_ _ _ _ tus,

la_to, sub Pon_ti_o Pi_la to, pas_
la_tus, unter Pon_ti_us Pi la _tus, er

pas_ sus pas_ _ sus, pas sus,
er musst lei_ den, lei_ _ _ den

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _sus,
mus_ _ste lei _ _den, lei_ _ den

et se_pul_tus est,
und be gra ben er ward,

et se pul_ tus est,
und be gra_ben er ward,

pas - - - - - - -
er mus - - - ste

pas - - - -
er musst'

- - - - sus et se - pul - tus, se -
le - den und be - gra - ben, be -

p

- - - - sus, et - se - pul - tus, se -
le - den und be - gra - ben, be

p

p

pul - tus est
gra - ben er ward

pul - tus est
graben er ward

rit

O selig Haus.

(Französ. Psalter, 1567)

Trauungsgesang.

Tonsatz von Max Reger

Andante.

Sopran. *p*

1. { O se - lig Haus, wo man dich auf - ge - nom - men, du wah - rer See - len - freund Herr Je - su Christ, wo al - ler
   { wo un - ter al - len Gä - sten, die da kom - men, du der ge - fei - ert - ste und lieb - ste bist,

Alt.

2. { O se - lig Haus, wo Mann und Weib in Ei - ner, in dei - ner Lie - be, Ei - nes Gei - stes sind, wo bei - de
   { als bei - de Ei - nes Heils ge - wür - digt, kei - ner im Glau - bens - grun - de an - ders ist ge - sinnt,

Tenor I.

3. { O se - lig Haus, wo man die lie - ben Klei - nen mit Hän - den des Ge - bets ans Herz dir legt, wo sie zu
   { du Freund der Kin - der, der sie als die Sei - nen mit mehr als Mut - ter - lie - be hegt und pflegt,

Tenor II.

4. { O se - lig Haus, wo Knecht und Magd dich ken - nen und wis - sen, wes - sen Au - gen auf sie sehn, als sei - ne
   { bei al - lem Werk in rei - nem Ei - fer bren - nen, daß es nach dei - nem Wil - len mag ge - schehn

Bass.

5. { O se - lig Haus, wo du die Freu - de tei - lest, wo man bei kei - ner Freu - de dein ver - gisst, bis je - der
   { o se - lig Haus, wo du die Wun - den hei - lest, und al - ler Arzt und al - ler Trö - ster bist,

p *p* *f*

Un poco più mosso.

più f

1. Her - zen dir ent - ge - gen schla - gen und al - ler Au - gen
2. un - zer - trennbar an dir han - gen in Lieb und Leid, Gemach
3. dei - nen Fü - ssen gern sich sam - meln und hor - chen dei - ner
4. Die - ner, dei - ne Haus - ge - nos - sen in De - mut wil - lig
5. einst sein Ta - ge - werk vol - len - det, und bis sie end - - lich

più f

p *poco*

1. freu - dig auf dich sehn, wo al - ler Lip - pen dein Ge - bot er -
2. und Un - ge - mach, und nur bei dir zu blei - ben stets ver -
3. sü - ssen Re - de zu und ler - nen früh dein Lob mit Freu - den
4. und in Lie - be frei, das Ih - re schaf - fen froh und un - ver -
5. al - le zie - hen aus da - hin, wo - her der Va - ter dich ge -

p *poco*

Tempo primo.
più p *poco rit.* *pp*

1. fra - gen und al - le dei - nes Winks ge - wär - tig stehn.
2. lan - gen an je - dem gu - ten wie am bö - sen Tag.
3. stam - meln sich dei - ner freun, du lie - ber Hei - land du.
4. dros - sen in klei - nen Din - gen zei - gen gro - sse Treu.
5. sen - det, ins gro - sse frei - e schö - ne Va - ter - haus.

più p *poco rit.* *pp*
Tempo primo.

4 9.

Karl Johann Philipp Spitta (1801–1859).

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gavotte à l' antique

Gust. Lazarus, Op. 92 № 3.

Moderato.

PIANO.

p *cresc.* *f*

dim. *p*

f

cresc. *ff*

dim. e rit.

2 1 1 2

tranquillo

p *dolce*

sempre ben legato

cresc.

dim.

p

cresc. - - - - - - -

p *dolce*

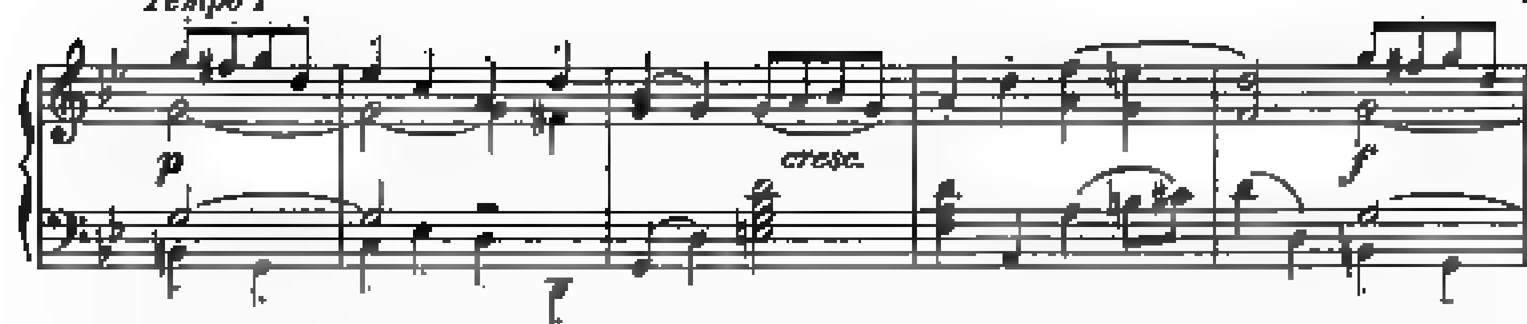
ritard.

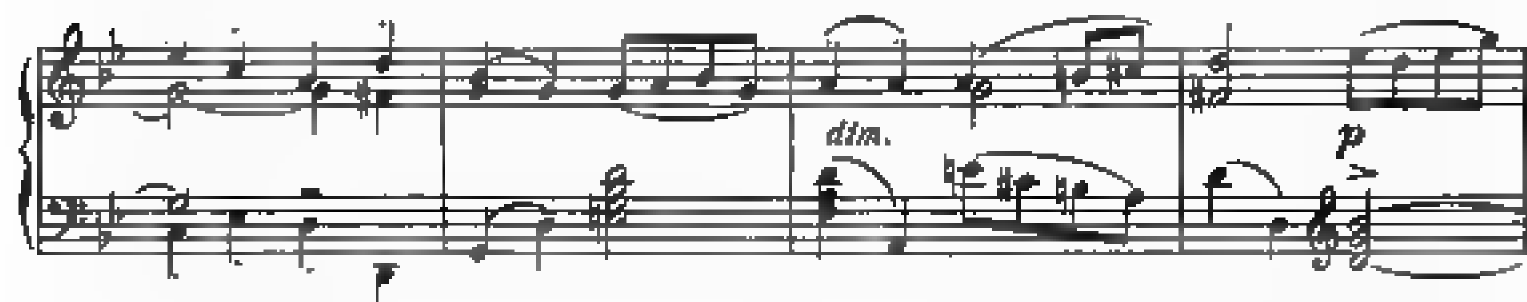
a tempo

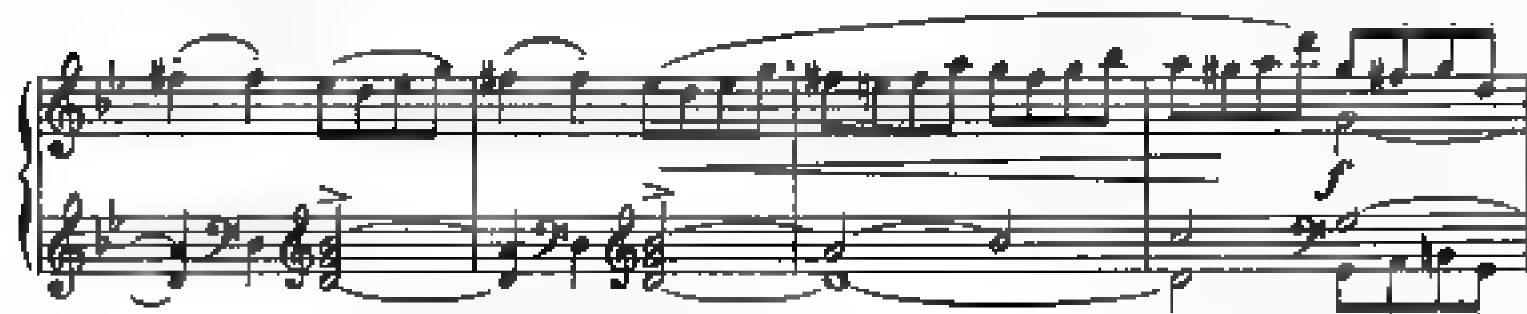
p
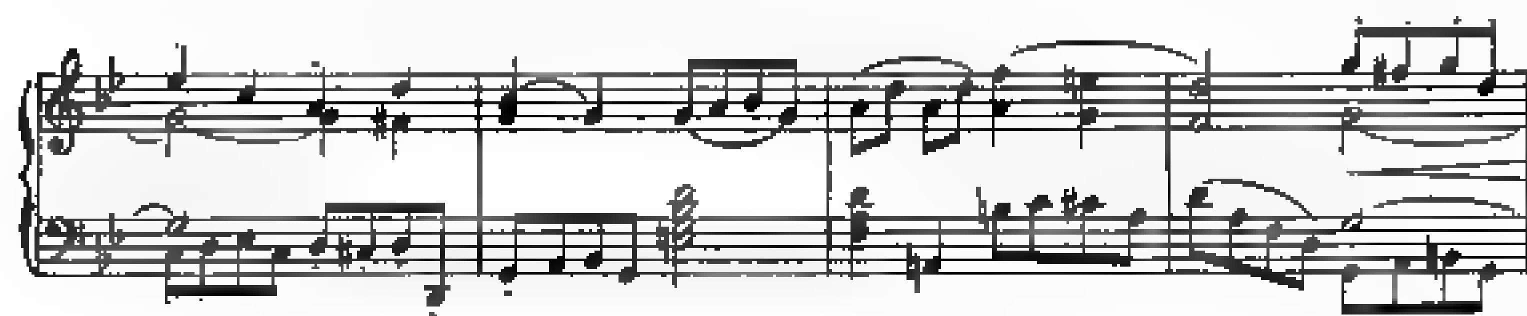
pp
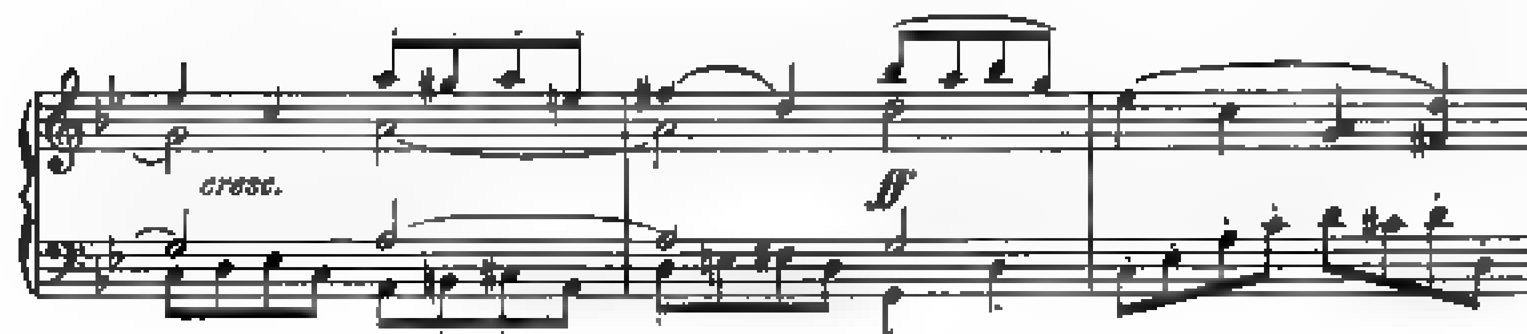
smorzando

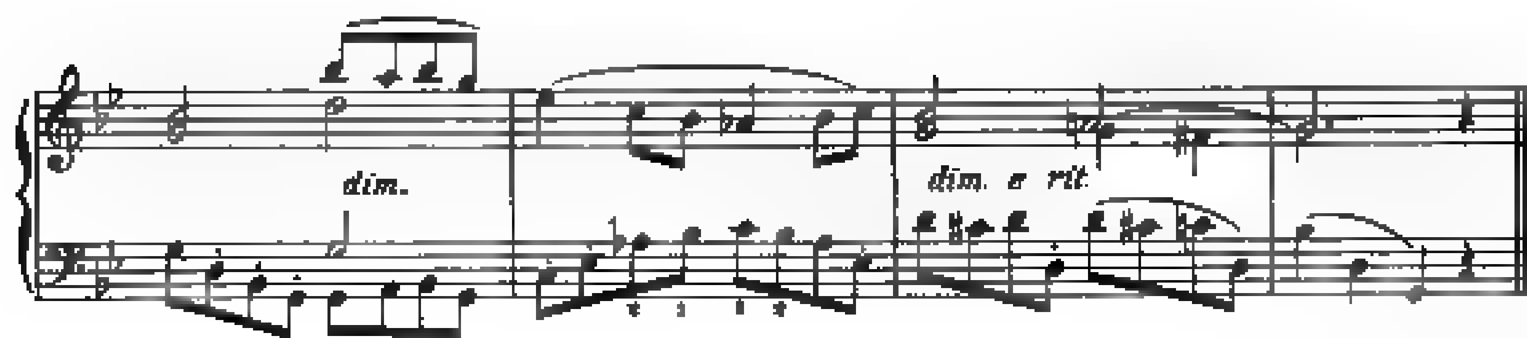

Tempo I
p
cresc.
f


dim.
p


f

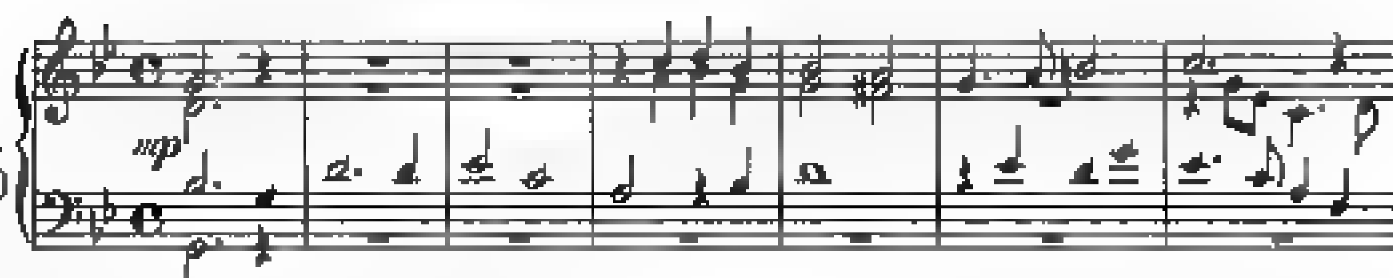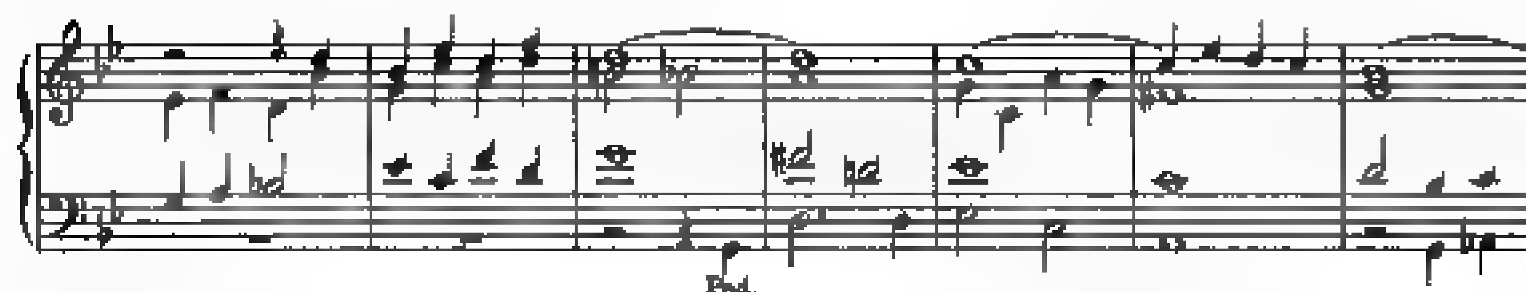



cresc.
ff

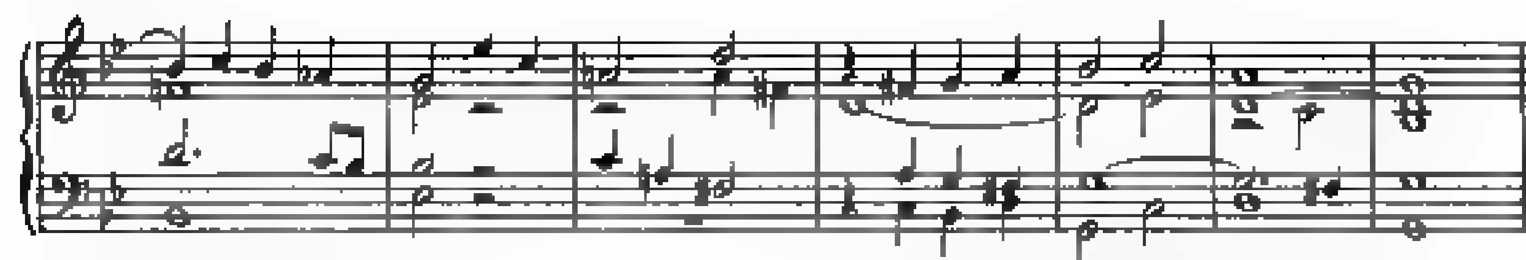

dim.
dim. e rit.

Warum betrübst du dich, mein Herz.

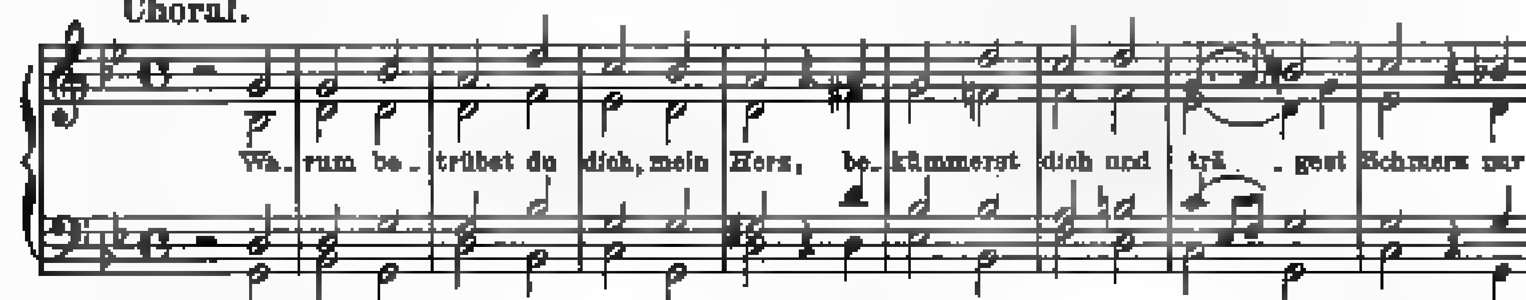
J. G. Herzog.
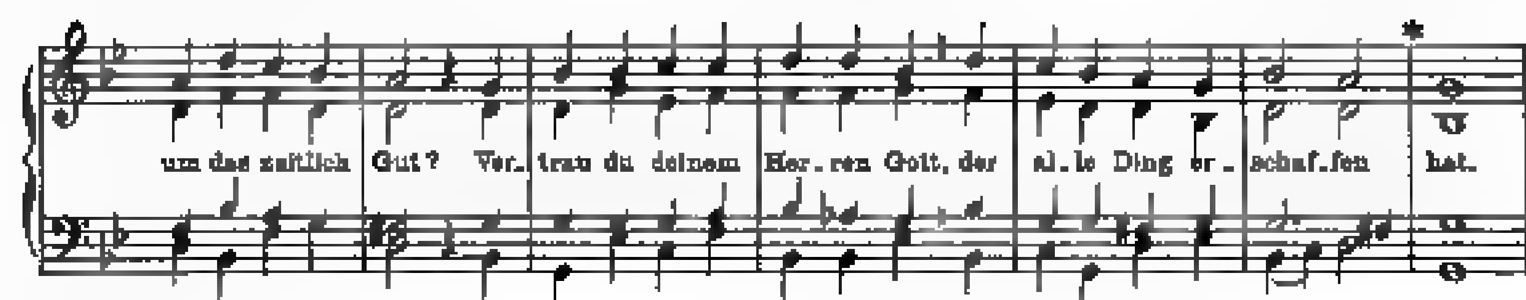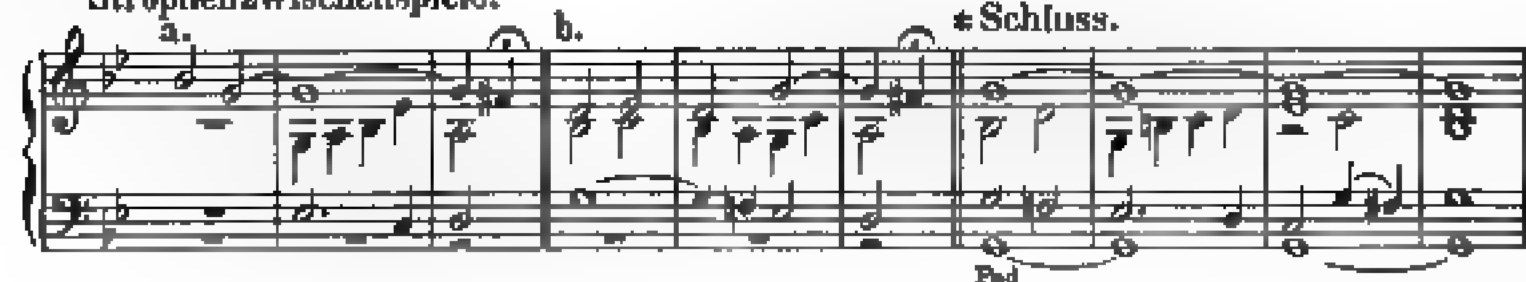






Choral.





Strophenzwischenspiele.



Adoramus.

Giuseppe Corsi um 1667.
Bearbeitet von L. Spengler

𝅗𝅥 = 72

Sopran. *f* Lob und Eh - - - - re, Preis ——— und Dank,

Alt. *f* Lob und Eh - re, Lob und Preis und Dank,

Tenor *f* Lob und ——— Eh - - - - re und Preis und Dank,

Bass. *f* Lob und Eh - - - - - re, Preis und Dank,

Sopran: *f* Lob und Eh - re, Preis *p* und Dank ___ *pp* und An *dim.* be - *rit.*

Alt: *f* Lob und Eh - - - re, Preis, ——— Dank *pp* und An - *dim.* be - - - - *rit.*

Tenor: *f* Lob und Eh - - - - re, *p* Dank, *pp* und An - *dim.* be - *rit.*

Bass: Lob Eh - - - - re, ——— *p* Dank *pp** und An - *dim.* be - - - - *rit.*

Sopran: *a tempo* *p* tung *cresc.* sei dir ge - bracht, ——— o Je - su *dim.* Chri - *rit.* *pp* ste

Alt: *p* tung *cresc.* sei dir ge bracht. o Je - su Chri - - - *rit.* *pp* ste

Tenor: *p* tung *cresc.* sei dir ge bracht o Je su *dim.* Chri *rit.* *pp* ste

Bass: *p* tung *cresc.* sei dir ge - bracht, Je - - - su *dim.* Chri *rit.* *pp* ste!

*) Auf die Quintenfolgen zwischen Bass und Tenor $\left(\begin{matrix}c - fis - g \\ A - H - c\end{matrix}\right.$ und $\left.\begin{matrix}fis \\ H\end{matrix}\right)$ möchte ich besonders aufmerksam machen, sie üben im *pp* einen eigentümlichen Reiz aus. Eventuell kann man auch die eingeklammerten Noten singen.
S.B.

a tempo

f — *mf* — *dim.*

Dass du, dass du an dei - - - nem

f — *mf*

Dass du, dass du an dei - - - nem

f — *mf* — *dim.*

Dass du, dass du an dei - nem Kreu -

f — *mf* — *dim.*

Dass du, dass du an dei - - - nem

dolce

Kreu - ze, durch dein bit ter Lei - - - - - - -

dolce

Kreu - - - ze, durch dein Lei - den, durch dein Lei

dolce — f

- - - - - - ze, durch dein bit - ter Lei - den, durch

dolce — f

Kreu - - ze, durch dein bitter Lei - - - - - den, durch dein

f — *rit.* — *a tempo* — p — *cresc.*

den, durch dein Lei - - - - - - den hast die Welt

f — *rit.* — p *cresc.*

den, durch dein bit - ter Lei - den hast die Welt

rit. — p — *cresc.*

dein bit ter Lei - den hast die Welt

rit. — p *cresc.*

bit - ter Lei - - - - - - den hast die Welt

dim. — *pp* — f

er lö - set Her re Gott!

dim. — *pp* — f

er - lö - set Her - - re Gott!

pp — f

er lö - - set Her - - - re Gott!

pp — f

er - lö - set Her re Gott!

Dieser Chor ist aus L. Spengler's „Blüten und Perlen der Musica sacra" entnommen

Gebet: Segne den König.

Für drei Kinderstimmen.

P. Räck

Andante.

Seg - ne den Kö - nig, dei - nen Ge - salb - ten, seg - ne den Kö - nig,

dei - nen Ge - salb - ten Schir - me, schütze ihn, treu - er Gott Herr! Er -

hö - re uns in Gna - den, er hö - re uns, wir fleh'n zu dir, er - hö - re

uns, wir fleh'n zu dir. Schirme ihn, — lei - te ihn, — schirme,

Schüt - ze ihn, füh - re ihn,

schüt - ze ihn du treu - er Gott A - men, A - men

A - men, A - men, A - men, A - - men.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Die Hoffnung.

Für gemischten Chor.

J. Fr. Reichardt (1752–1814).
Vierstimmig von E. Rabich

Zart. *mf*

1. Es re - den und träu - men die Men - schen viel von bes - se - ren künf - ti - gen
2. Die Hoff - nung führt ihn ins Le - ben ein, sie um - flat - tert den fröh - li - chen
3. Es ist kein lee - rer schmeichelnder Wahn, er - zeugt im Ge - hir - ne des

cresc.

Ta - gen, nach ei - nem glück - li - chen gol - de - nen Ziel sieht
Kna - ben, den Jüng - ling be - gei - stert ihr Zau - ber - schein, sie
To - ren, im Her - zen kün - det es laut sich an: zu was

Ruhig u. gebunden. pp poco a poco cre -

man sie ren - nen und ja - gen. Die Welt wird alt und wird
wird mit dem Greis nicht be - gra - ben; denn be - schliesst er im Gra - be den
Bess' - rem sind wir ge - bo - ren, und was die in - ne - re

scen - do f Schalten

wie - der jung doch der Mensch hofft im - mer Ver - bes - se - rung
mü - den Lauf noch am Gra - be pflanzt er die Hoff - nung auf
Stim - me spricht das täuscht die hof - fen - de See - le nicht

Schiller

im - mer, hofft im - mer Ver - bes - se - rung
pflanzt er, pflanzt er die Hoff - nung auf
hof - fen - de, hof - fen - de See - le nicht

Die Worte des Glaubens.

Für gemischten Chor.

J. Fr. Reichardt.

Mässig langsam.

1. Drei Wor - te nenn' ich euch in - halt - schwer, sie ge - hen von Mun - de zu Mun - de, doch stam - men sie nicht von au - ssen her, das Herz nur giebt da - von Kun - de. Dem Men - schen ist al - ler Wert ge - raubt wenn er nicht mehr an die drei Wor - te glaubt.
2. Der Mensch ist frei ge - schaf - fen ist frei, und wär' er in Ket - ten ge - bo - ren. Lasst euch nicht ir - ren des Pö - bels Ge - schrei, nicht den Miss - brauch ra - sen - den To - ren! Vor dem Skla - ven wenn er die Ket - te bricht, vor dem frei - en Men - schen er - zitt - re nicht.
3. Und die Tu - gend sie ist kein lee - rer Schall der Mensch kann sie ü - ben im Le - ben, und sollt' er auch strau - cheln ü - ber - all, er kann nach der gött - li - chen stre - ben, und was kein Ver - stand der Ver - stän - di - gen sieht, das übt in Ein - falt ein kind - lich Ge - müt.

ausdrucksvoll — *cresc.*

Feierlich.
6. Und ein Gott ist! Ein hei - li - ger Wil - le lebt, wie
auch der mensch - li - che wan - - ke, hoch ü - ber der
Zeit und dem Rau - me webt le - ben - dig der höch - ste Ge -
dan - ke und ob Al - les im e - wi - gen Wech - sel
kreist, es be - har - ret im Wech - sel ein ruh - i - ger Geist.
cresc.
Schiller.

Ode an die Freude.

Für gemischten Chor

Volksweise 1801
Vierstimmig von E. Rabich.

Einzelne

1. Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si -
2. Freu - de heisst die star - ke Fe - der in der e - wi - gen Na -
3. Aus der Wahr - heit Feu - er - spie - gel lä - chelt sie den For - scher

um! Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken Himm - li -
tur. Freu - de, Freu - de treibt die Rä - der in der
an. Zu der Tu - gend stei - lem Hü - gel lei - tet

sche dein Hei - lig - tum. Dei - ne Zau - ber bin - den
gro - ssen Wel - ten - uhr. Blu - men lockt sie aus dem
sie des Dul - ders Bahn. Auf des Glau - bens Son - nen -

wie - der, was die Mo - de streng ge - teilt; al - le
Kei - men, Son - nen aus dem Fir - ma - ment, Sphä - ren
ber - ge sieht man ih - re Fah - nen wehn, durch den

f Chor
Men_schen wer_den Brü_der, wo dein sanf_ter Flü_gel weilt. Seid um-
reißt sie zu den Räu_men, die des Seh_ers Rohr nicht kennt. Froh wie
Ries ge sprengter Sär ge sie im Chor der En_gel stehn. Dul_det
Feierlich und gehalten.
schlun_gen Mil_li_o_nen, die sen Kuss der gan zen
sei_ne Son nen flie gen, durch des Him_mels prächt'_gen
mu_tig Mil_li_o_nen. Dul det für die bess'_re
die_sen Kuss _ der gan zen
durch des Him_mels prächt'_gen
Dul_det für die bess'_re
Welt! Brü der ü_berm Ster_nen_zelt muss ein
Plan Wan_delt, Brü_der, eu re Bahn, f freu_dig
Welt! Dro_ben ü_berm Ster nen zelt wird ein
p
Welt Brü_der ü_berm
Plan Wan_delt, Brü_der,
Welt Dro_ben ü_berm
p
lie ber Va ter woh nen muss ein lie ber Va ter woh_nen.
wie ein Held zum Sie_gen, f freu_dig wie ein Held zum Sie gen
gro sser Gott be_loh_nen, wird ein gro sser Gott be loh nen
Schiller.

Reiterlied.

Für gemischten Chor.

Marschmässig. Chr. Jac. Zahn (1766 - 1830).

Einzelne Stimmen.

1. Wohl - auf Ka - me - ra - den aufs Pferd, aufs Pferd! Ins
2. Des Le - bens Äng - sten, er wirft sie weg, hat
3. Drum frisch Ka - me - ra - den den Rap - pen ge - zäumt, die

Alle.

Feld, in die Frei - heit ge - zo - gen im Fel de da ist der Mann noch was wert, da
nicht mehr zu fürch - ten zu sor - gen er re tet dem Schicksal ent ge gen keck trifft's
Brust im Ge - fech te ge - lüf tet! Die Ju gend brau - set, das Le - ben schäumt! Frisch

wird das Herz noch ge wo gen Da tritt kein An - de - rer
heu te nicht trifft's doch mor gen Und trifft es mor gen, so
auf, eh der Geist noch ver düf - tet Und set zet ihr nicht das

Da tritt kein An de rer
Und trifft es mor - gen, so
Und setzt ihr nicht das

für ihn ein auf sich sel - ber steht er da ganz al lein
las set uns heut noch schlür fen die Nei ge der köst - lichen Zeit
Le - ben ein nie wird euch das Le - ben ge - won nen sein

Schiller

Holder Friede.

Für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor.

B. Romberg.

Poco adagio.

Chor.

Hol - der Frie - de, sü - sse Eintracht, wei - let, wei - let

Klavier

p

freund - lich ü - ber die - ser Stadt Mö - ge nie der Tag er -

scheinen, wo des rau - hen Krieges Hor - ten die - ses stille Tal durch - to - ben, wo der

mf

p

Himmel den des Abends sanfte Röte lieblich malt, von der Dörfer, von der Städte wildem Brande schrecklich strahlt.

Holder Friede, süsse Eintracht, weilet, weilet freundlich über dieser Stadt, freundlich über dieser Stadt

rit. molto

Schiller.

An den Frühling.

Für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor.

Kindlich.

J. Fr Reichardt

1. Will_kom_men schö_ner Jüng_ling! Du Won_ne der Na_tur! Mit dei_nem Blu_men_körb_chen, will_kom_men auf der Flur.
2. Für uns kommst du ja wie der Und bist so hold und schön! Drum freu_en wir uns herz_lich ent_ge_gen dir zu gehn.
3. Will_kom_men schö_ner Jüng_ling! Du Won_ne der Na_tur! Mit dei_nem Blu_men_körb_chen, will_kom_men auf der Flur.

Schiller.

Der Augenblick.

Für 2 Kinderstimmen allein oder mit Begleitung einer Bassstimme.

Heiter u. nicht geschwind

Zelter (1758-1832).

1. Und so fin_den wir uns wie_der in den hei_tern bun_ten Reihn und es soll ein Kranz der Lie_der frisch von uns ge_floch_ten sein
2. *p* A_ber wem der Göt_ter brin_gen wir des Lie_des er_sten Zoll? Ihm vor al_len lasst uns sin_gen, der die Freu_de schaf_fen soll
3. *f* Aus den Wol_ken muss es fal_len, aus der Göt_ter Schoss das Glück und der mäch_tig_ste von al_len Herr_schern ist der Au_gen_blick
4. *p* Sonst ist je_de schö_ne Ga_be flüch_tig wie des Blit_zes Schein schnell in ih_rem düs_tern Gra_be schliesst die Nacht sie wie_der ein

Schiller

Der Schütz.

Für zweistimmigen Kinderchor mit oder ohne Begleitung.

B. A. Weber ([illegible]).

Sanft, doch nachdrücklich.

1. Mit dem Pfeil und Bo - gen, durch Ge - birg und Tal kommt der Schütz ge - zo - gen, früh im Mor - gen - strahl
2. Wie im Reich der Lüf - te Kö - nig ist der Weih, so im Reich der Klüf - te herrscht der Schüt - ze frei
3. Ihm ge - hört das Wei - te, was sein Pfeil er - reicht, das ist sei - ne Beu - te, was da fleucht und kreucht

Lal - le - ra lal - le - ra lal - le - ra, la - ra la lal - le - ra - ra! Lal - le - ra lal - le ra lal - le ra, lal le ra la lal - le - ra - ra!

Schiller.

Johanna's Abschied.

Langsam und mit Wehmut.

J. R. Zumsteeg (1760 - 1802).

Gesang.

Piano.

mf

Lebt wohl, ihr Ber_ge, ihr geliebten Triften, ihr traulich stillen

Tä_ler, le_bet wohl! Jo_han_na wird nun nicht mehr auf euch wandeln, Johanna sagt euch

e_wig Le_be_wohl!

f

Ihr Wiesen, die ich

p

was_serte! ihr Bäume, die ich ge pflan_zet, grünet fröhlich fort!

p

p

Lebt wohl ihr Grot - - ten und ihr küh - len Brunnen! du E - cho,

f *p*

hol - - - de Stimme die - ses Tals, die oft mir Antwort gab auf

mei - ne Lie - der, Jo - han - na geht und nimmer

p *pf* *p* *pp* *pf*

sehr langsam.

kehrt sie wie - der! und nimmer, nim - mer kehrt sie wie - - der.

Schiller.

p *f* *p*

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

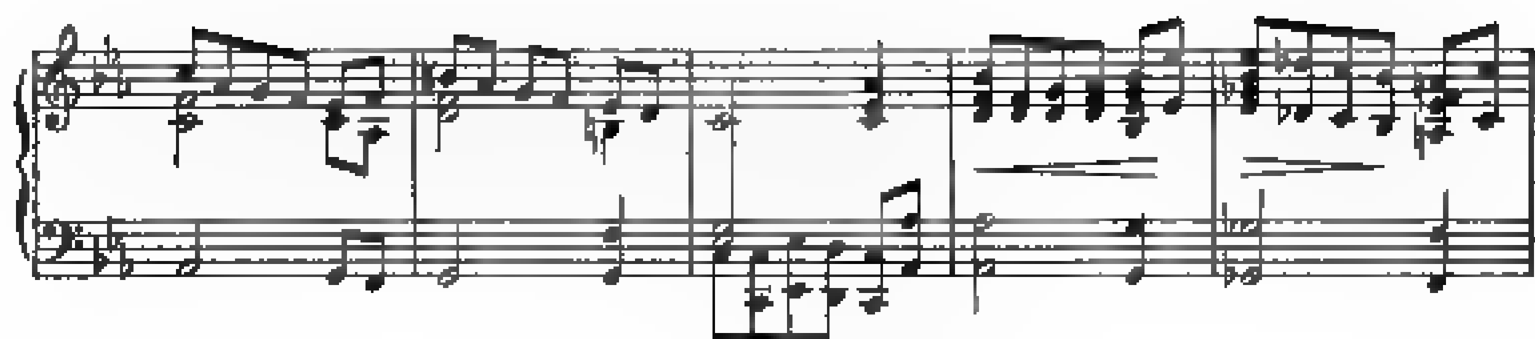
Passacaglia.
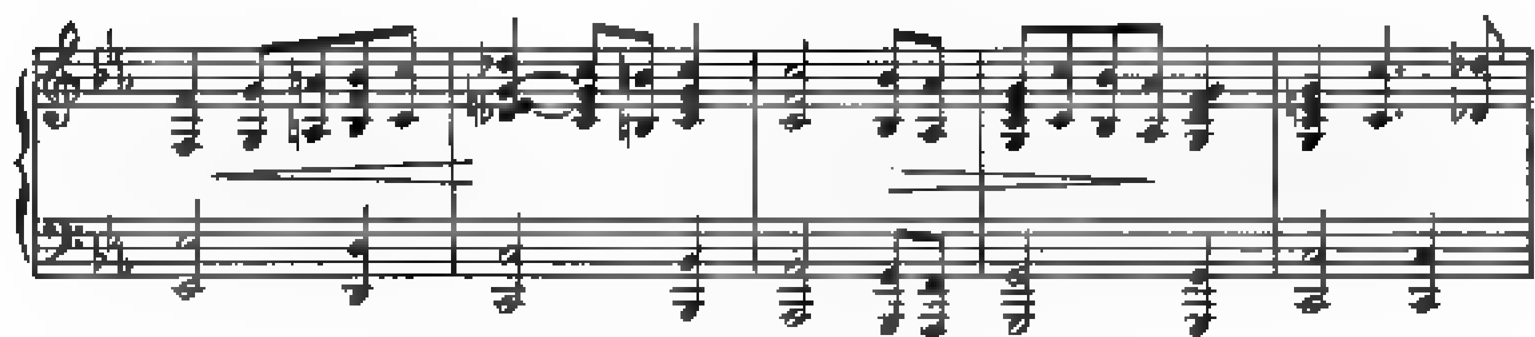
Langsam.

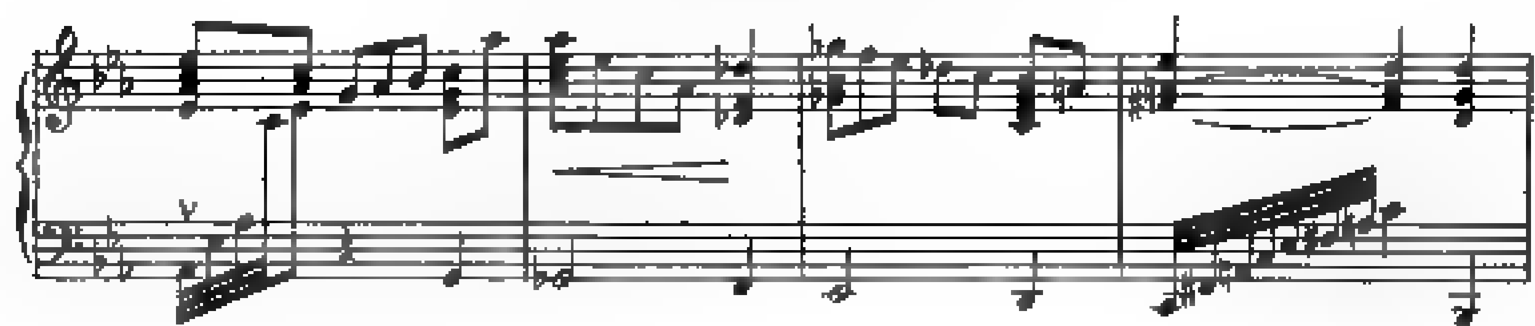
P. Langer.

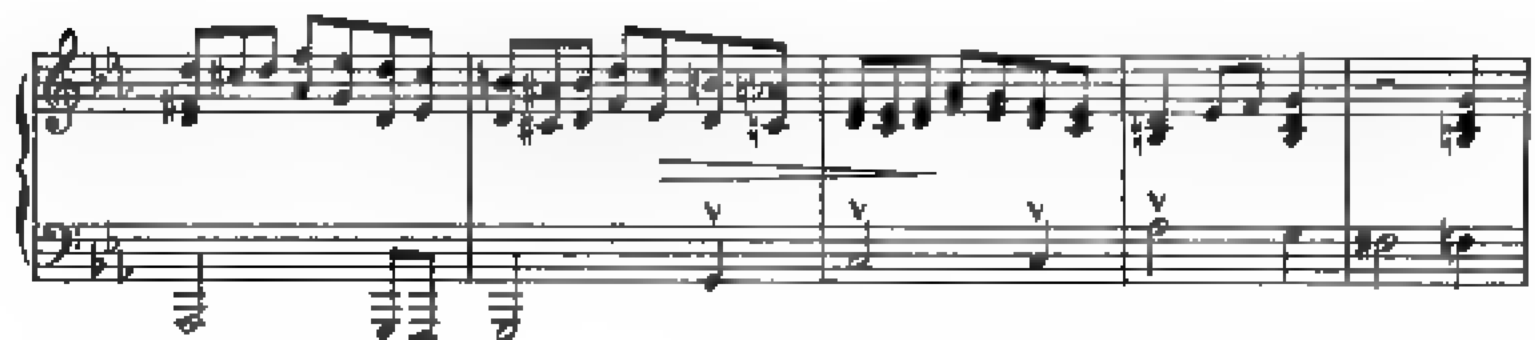
PIANO.

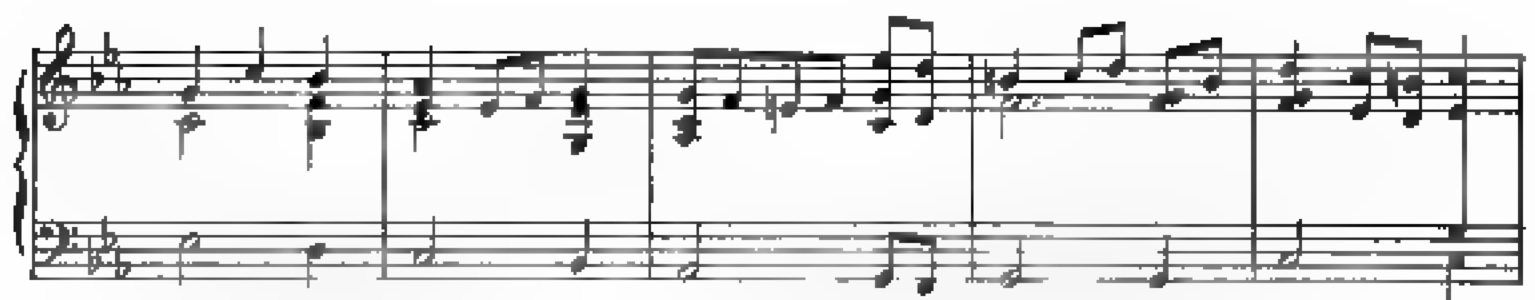
Legato **p**

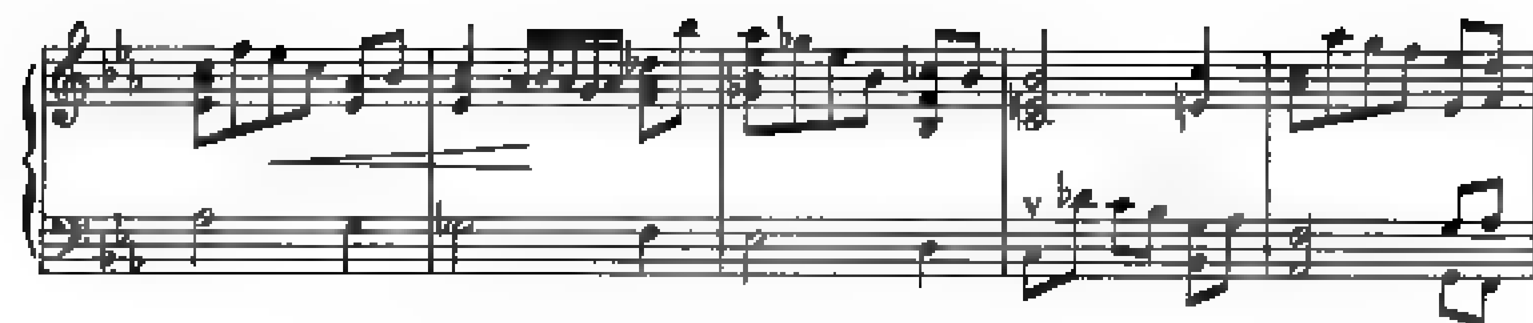


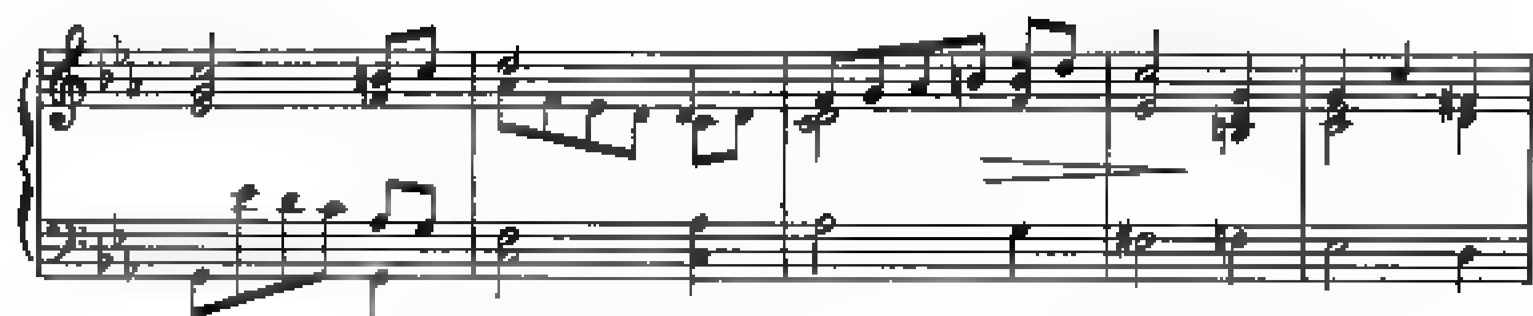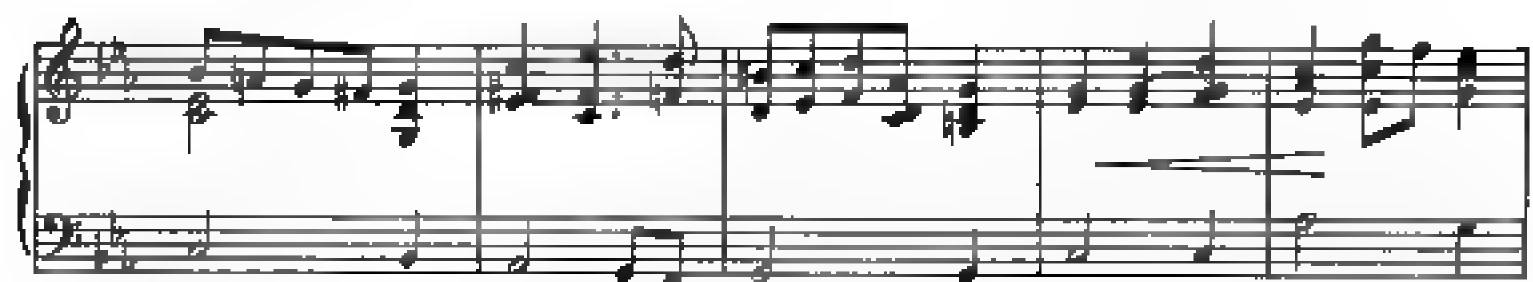




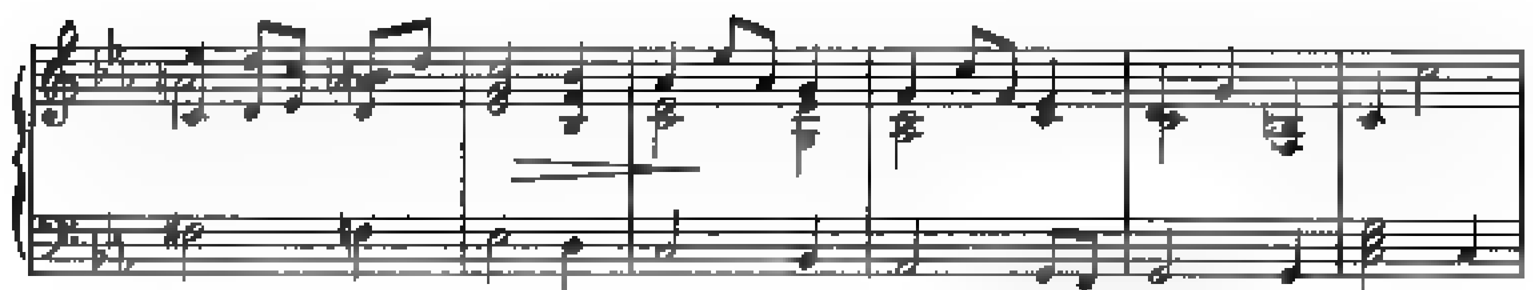


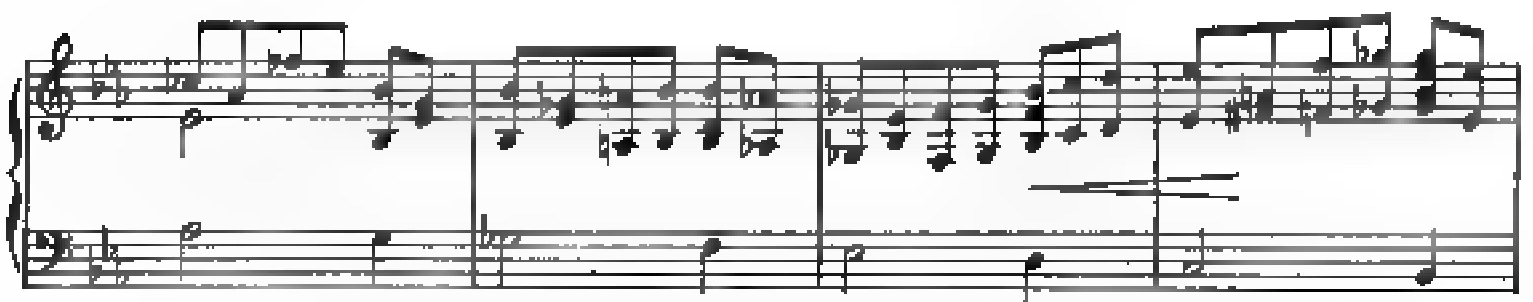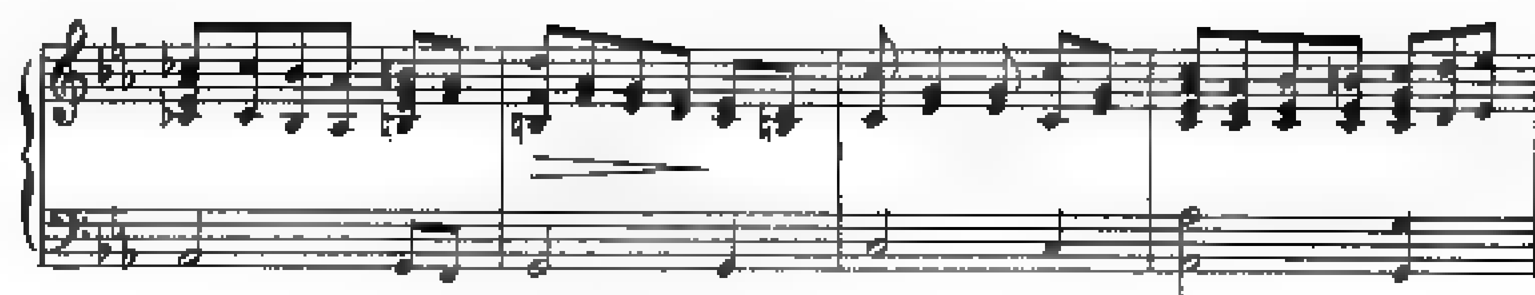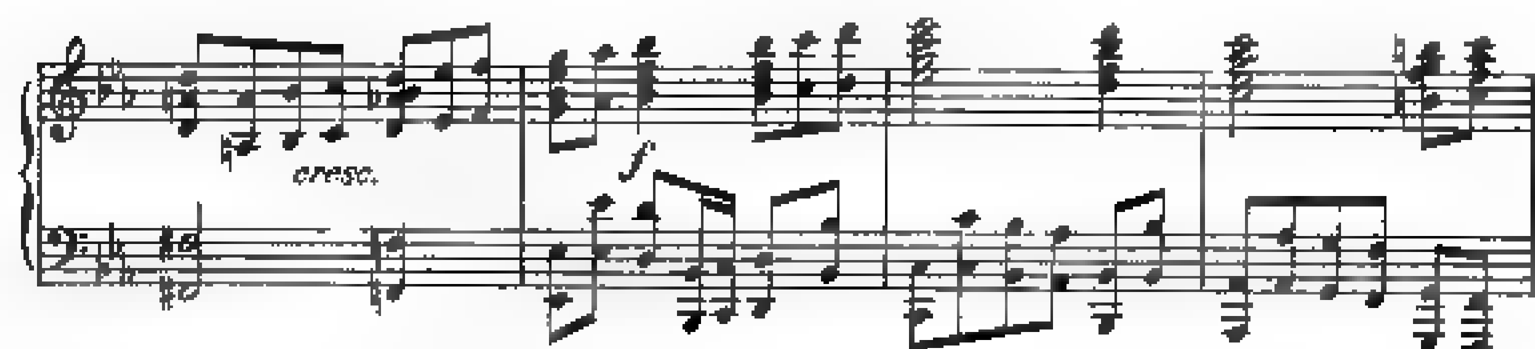






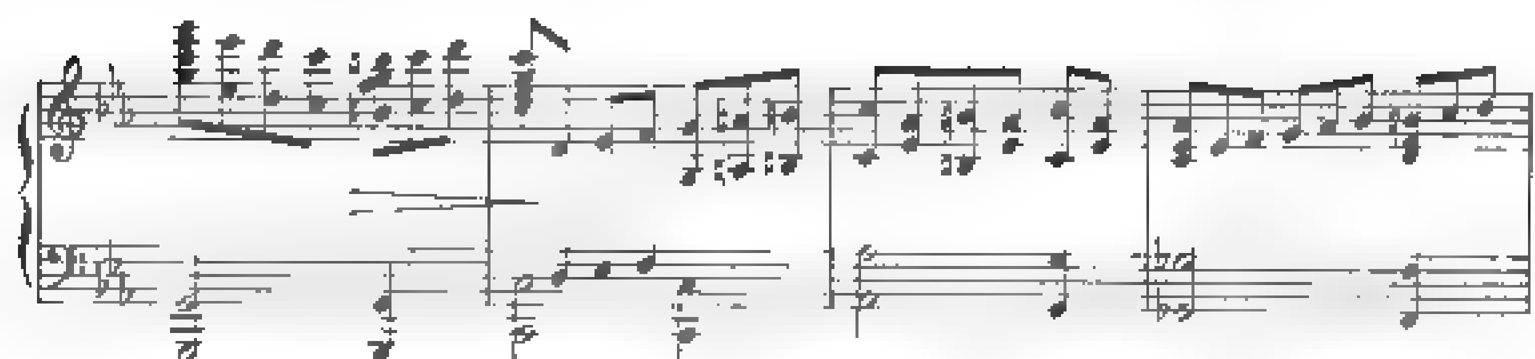


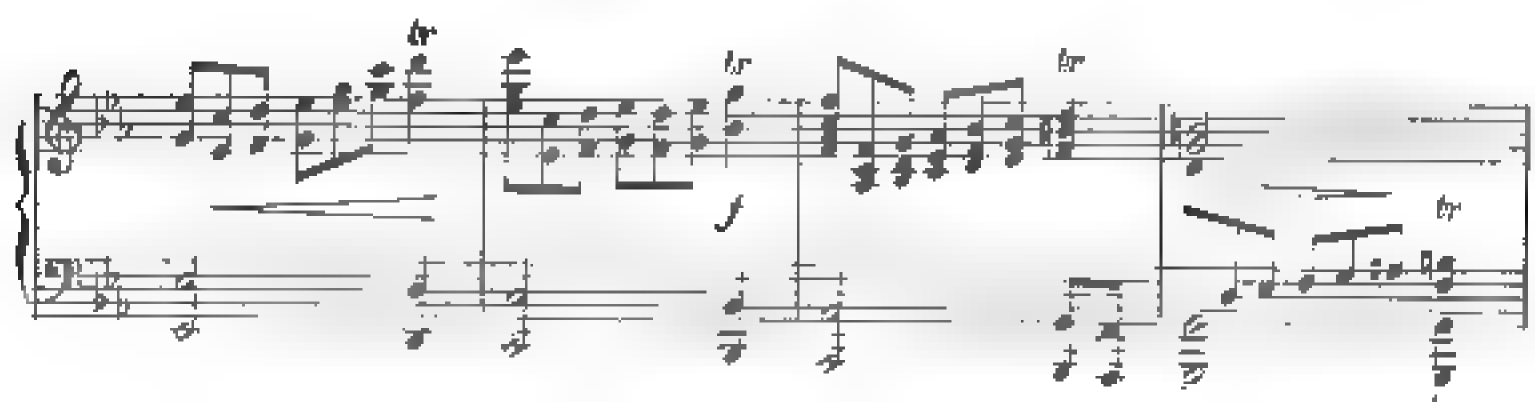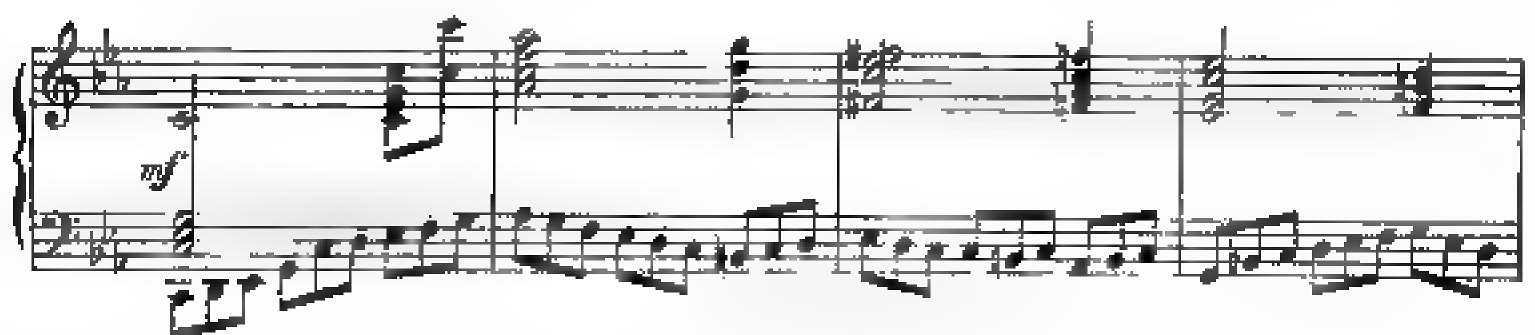




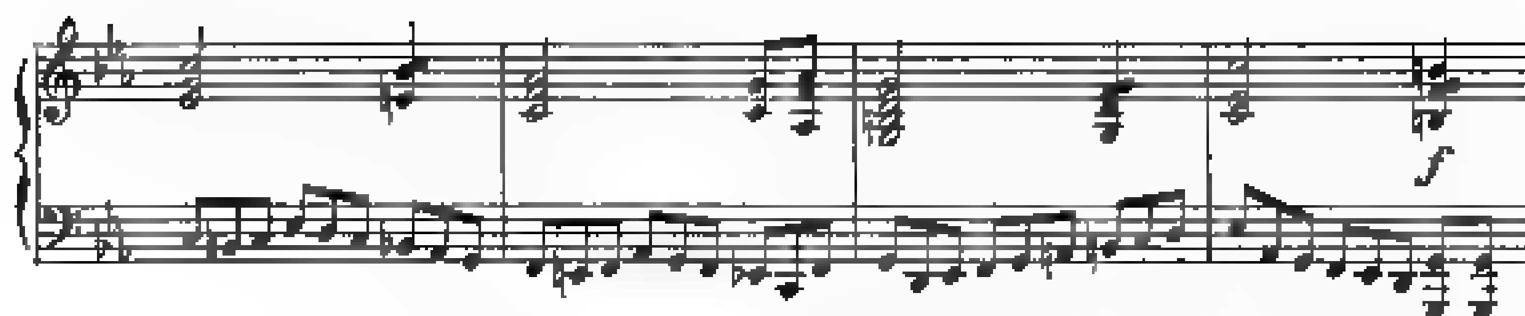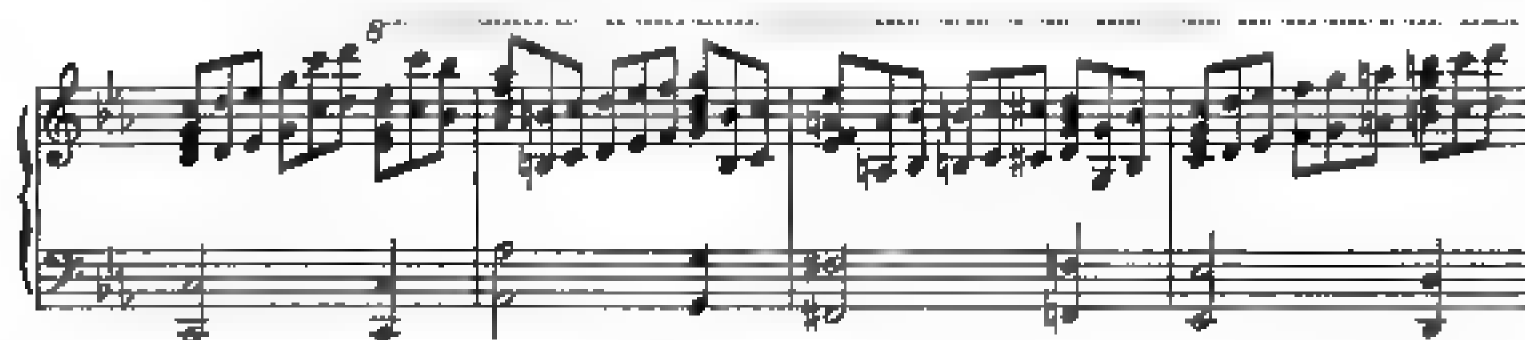



cresc.
f
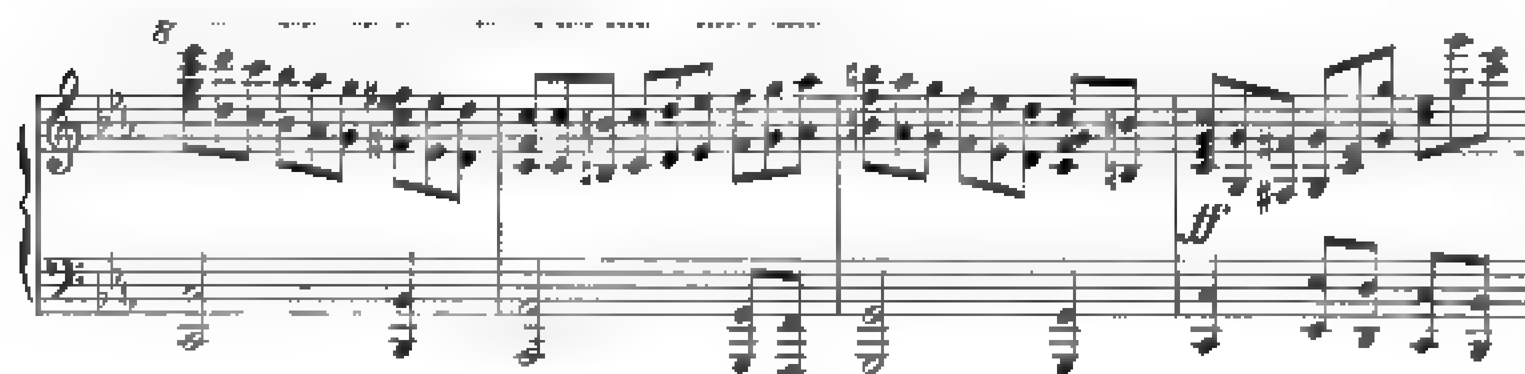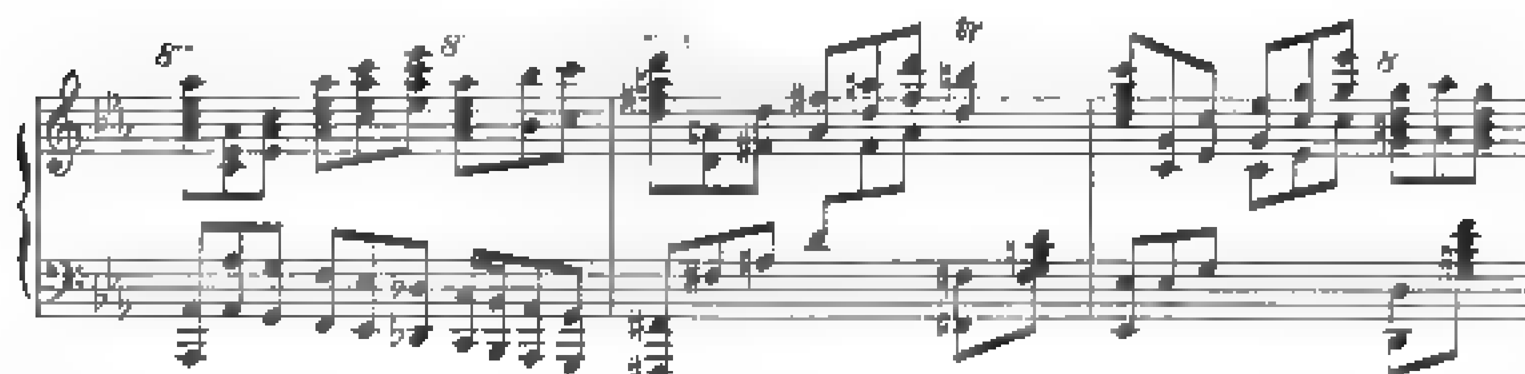



tr
tr
tr
f
tr
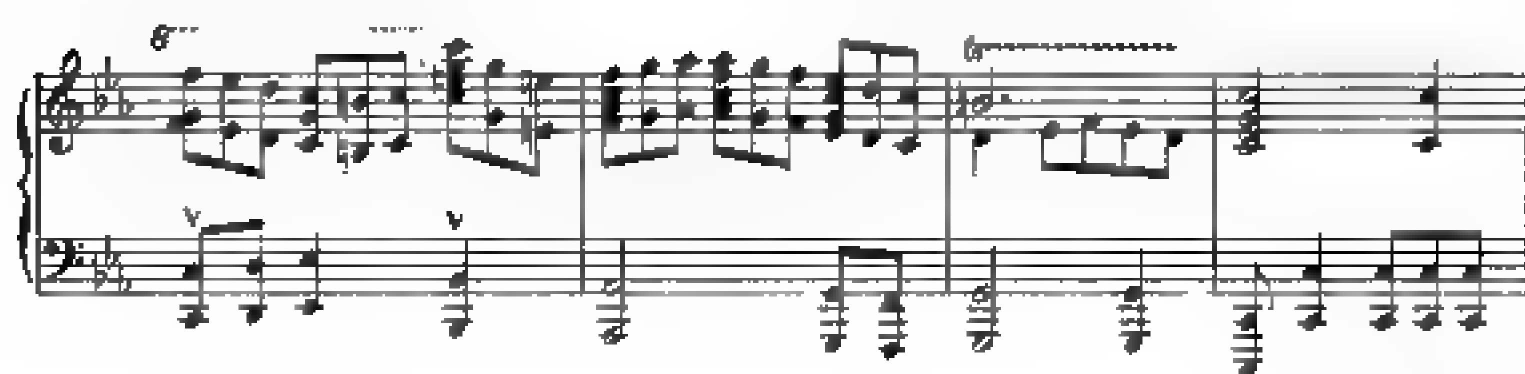

mf


f


8


8
ff


8
8
tr
tr


8
tr

8

fff

8

8

dim.

8

„Ich hab' mein Feinsliebchen."

(Aus: Des Knaben Wunderhorn.)

Gemächlich

Gustav Lazarus, Op. 94 Nº 2

Gesang.

Piano.

1. Ich ha - be mein Feins - lieb - chen so lan - ge nicht ge -
Toch - ter willst du frei - en wie wird es dir er -
musst du jun - ges Weib - chen wohl bei der Wie - ge

sehn, ich sah sie ge - stern A - bend vor der Tü - re wohl
gehn, es wird dich bald ge - reu - en, wenn du wirst Andre
stehn mit dei - nem weis - sen Leib - chen, der Kopf tut dir so

stehn Sie sagt, ich sollt' sie küs - sen, als ich vorbei wollt gehn, die
sehn Wenn al - le jun - ge Mädchen zum Tanz bo - den gehn, mit
weh Das Feu - er kann man lö - schen das Feu - er brennt so sehr, die

f ritard. | 1. 2. | *a tempo*

Mut - ter sollte nicht wis - sen, die Mut - ter hat's ge - seh'n 2 Ach
ih - ren grü - nen Kränzchen im Rei - hen - tan - ze steh'n 3 Dann
Lie - be nicht ver - ges - sen, je nun und nim - mer

f ritard. *a tempo*

| 3. | *f a tempo*

mehr 4 Das Feu - er kann man lö - schen, das Feu - er brennt so sehr, die

a tempo

molto cresc. *ff*

Lie - be nicht ver - ges - sen, je nun und nimmer mehr, die Lie - be nicht ver -

molto cresc. *ff*

dim. e rit.

ges - sen, je nun und nim - mer mehr

dim. e rit.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Willy Maria Jinkertz freundschaftlichst zugeeignet

Marsch à la Roccoco.

James Rothstein, Op. 47 № 1
(Jan 1900.

Andantino, quasi poco allegretto.

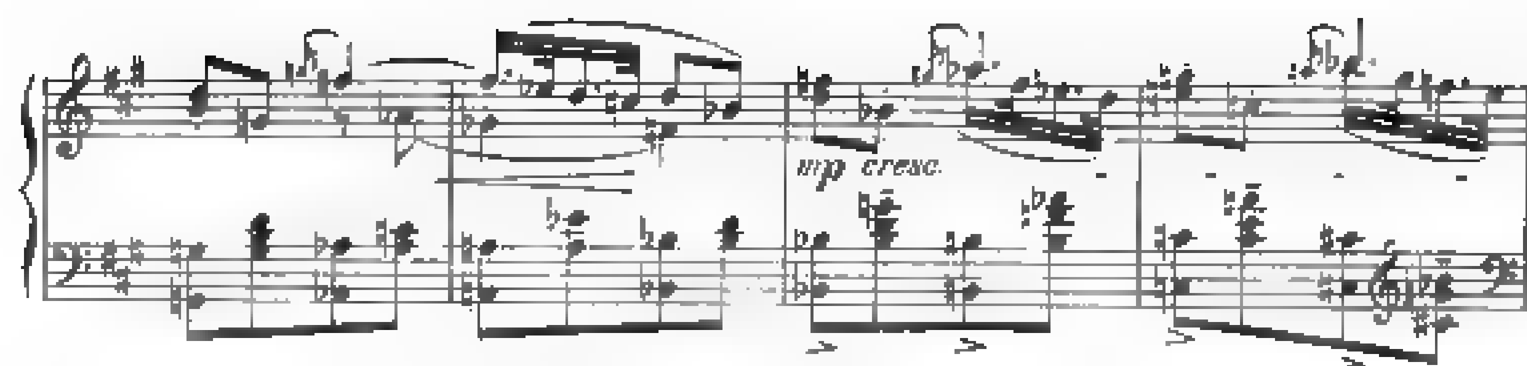
PIANO.
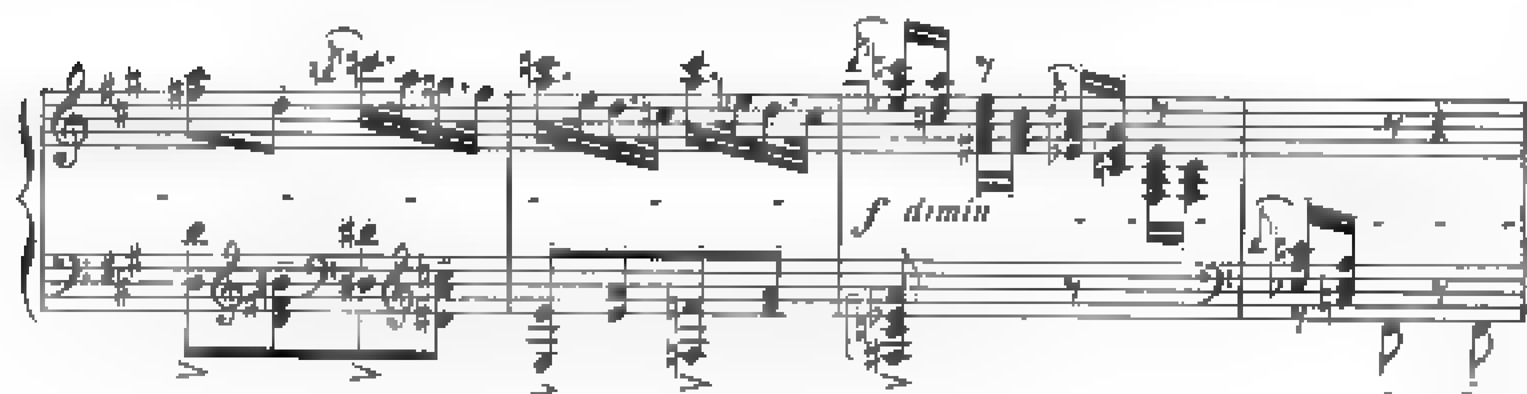
p delicatamente
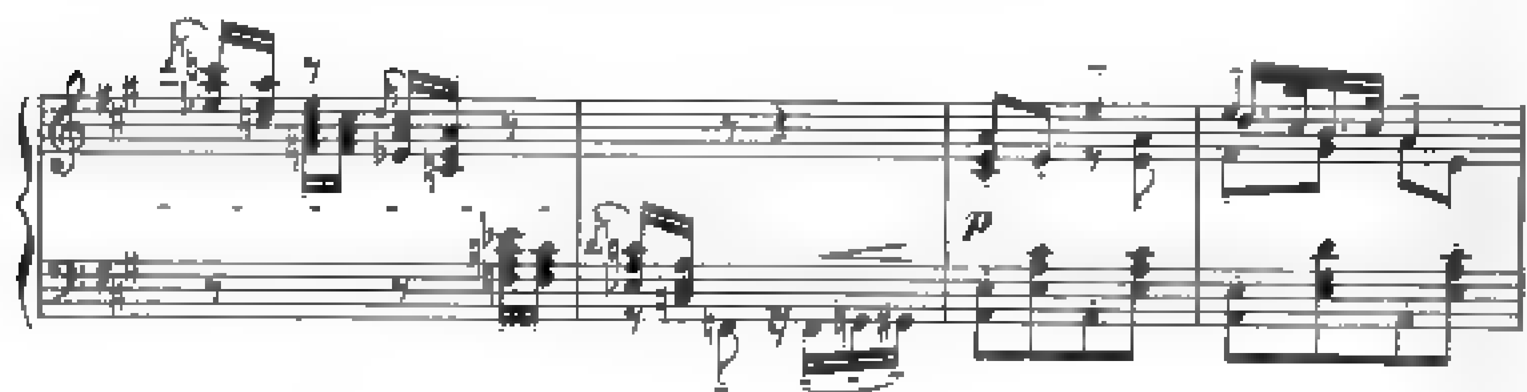
mp
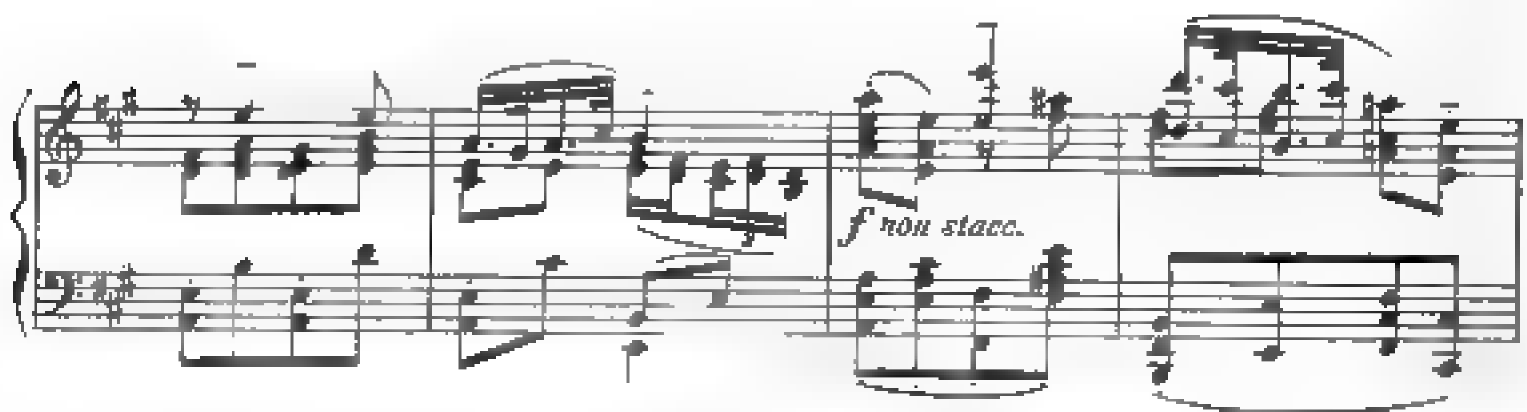
p
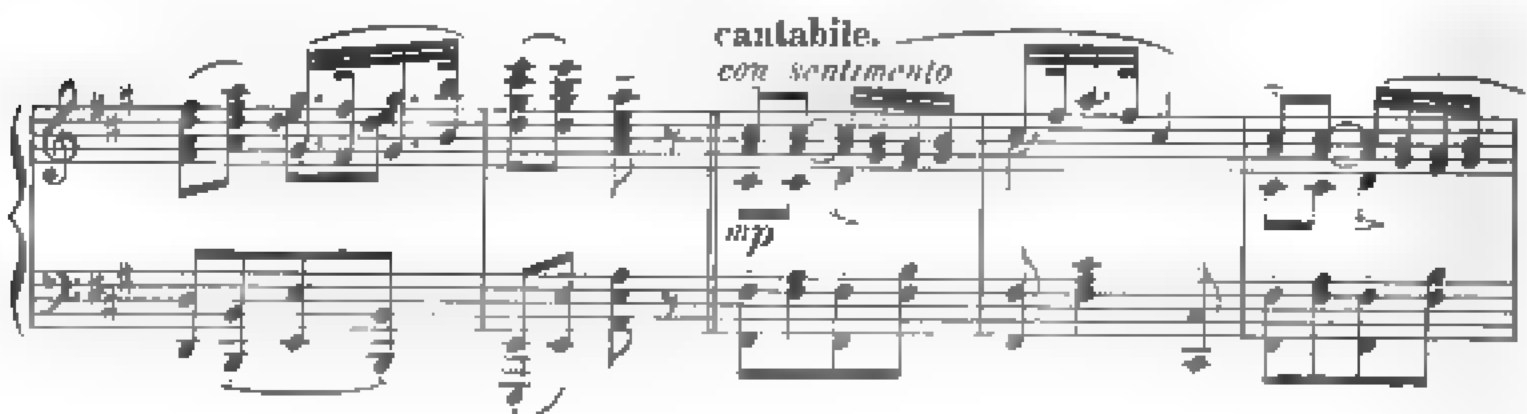
p


mp cresc.
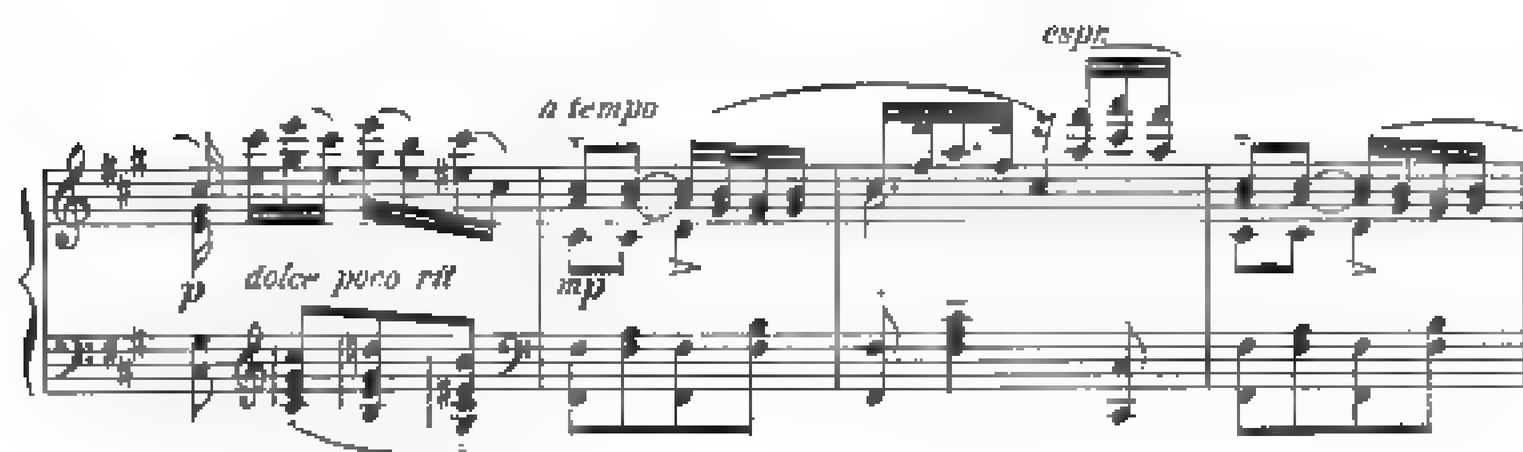

f dimin
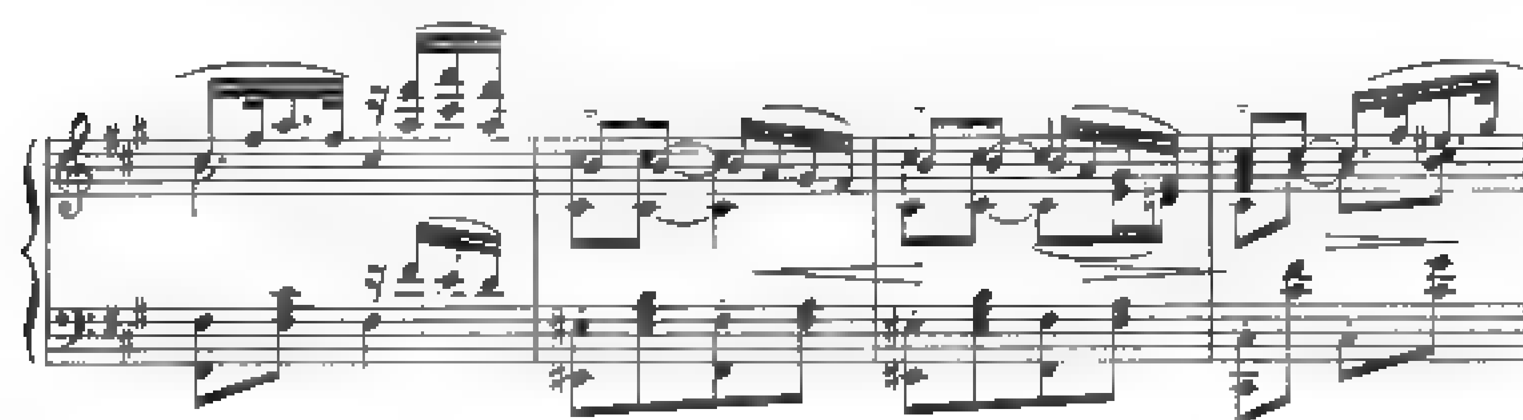

p

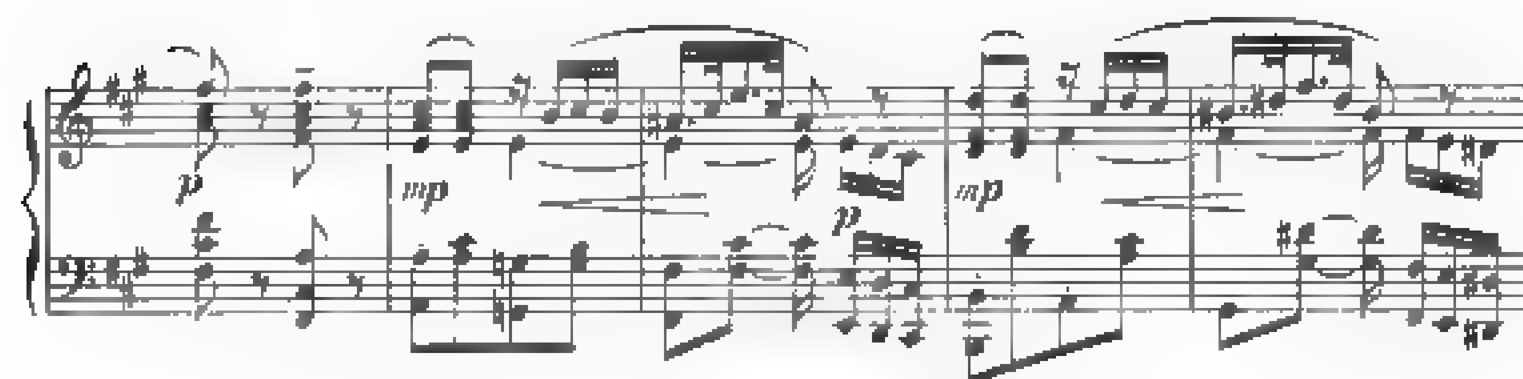

f non stacc.
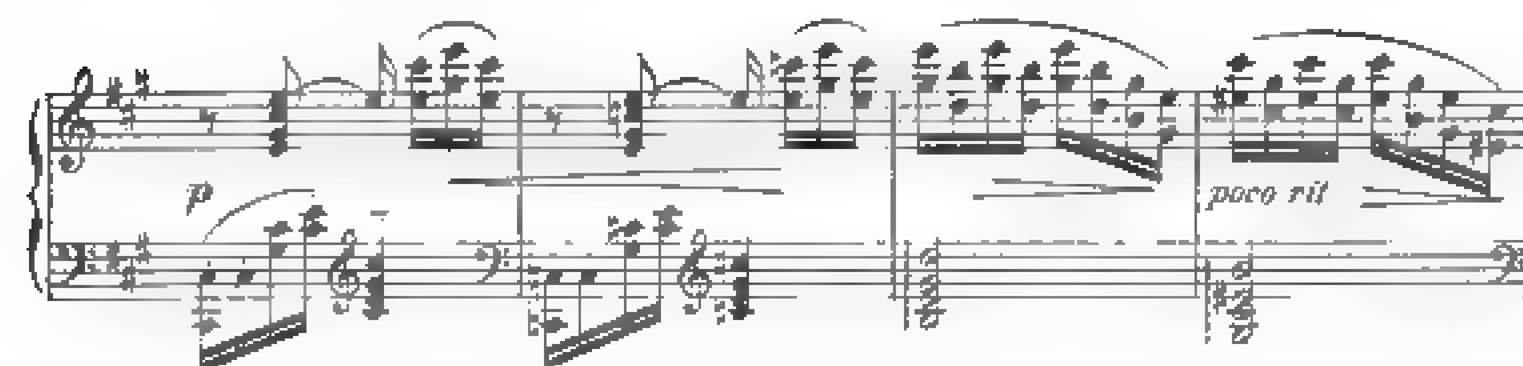

cantabile.
con sentimento
mp


espr


espr
a tempo
p
dolce poco rit
mp




p
mp
p
mp


p
poco rit

espr.

a tempo

mf

p

p

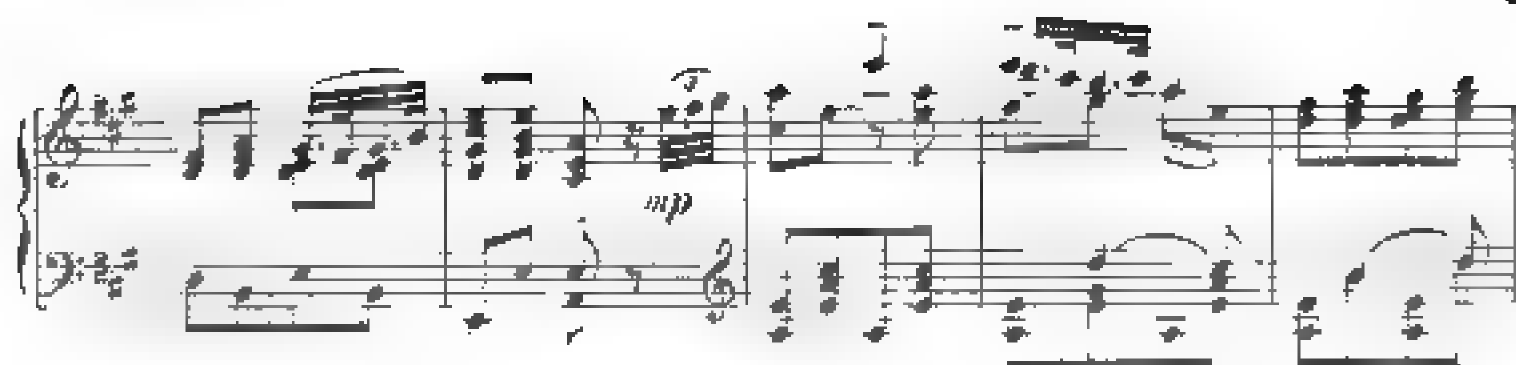
p
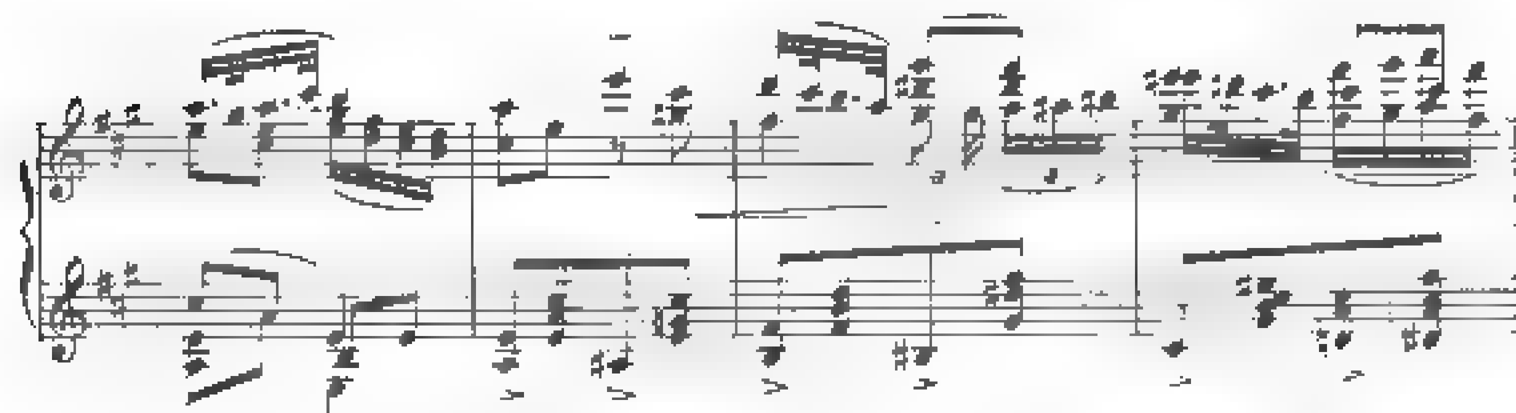
mf
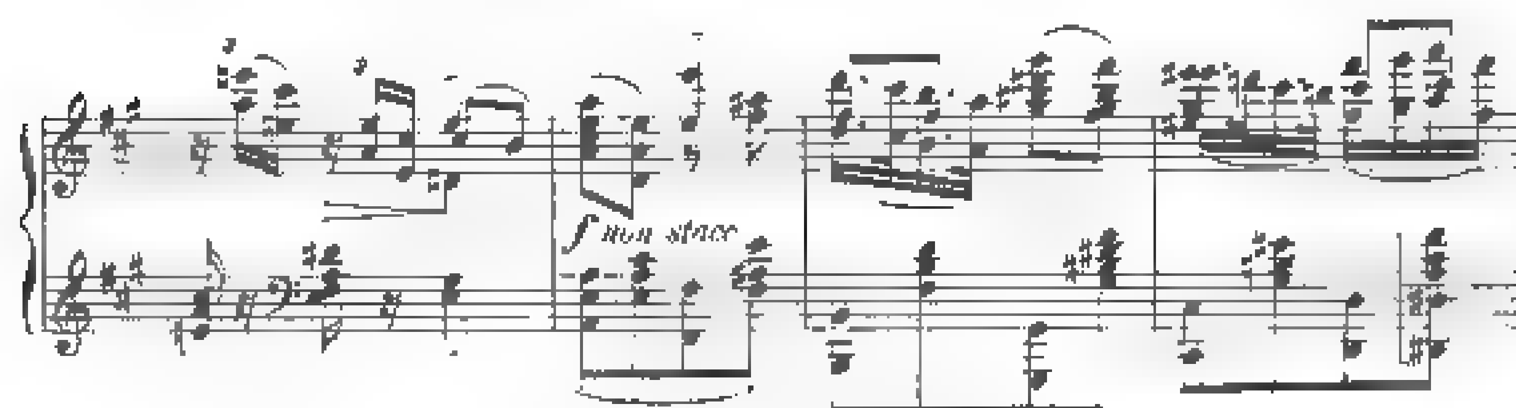
pp
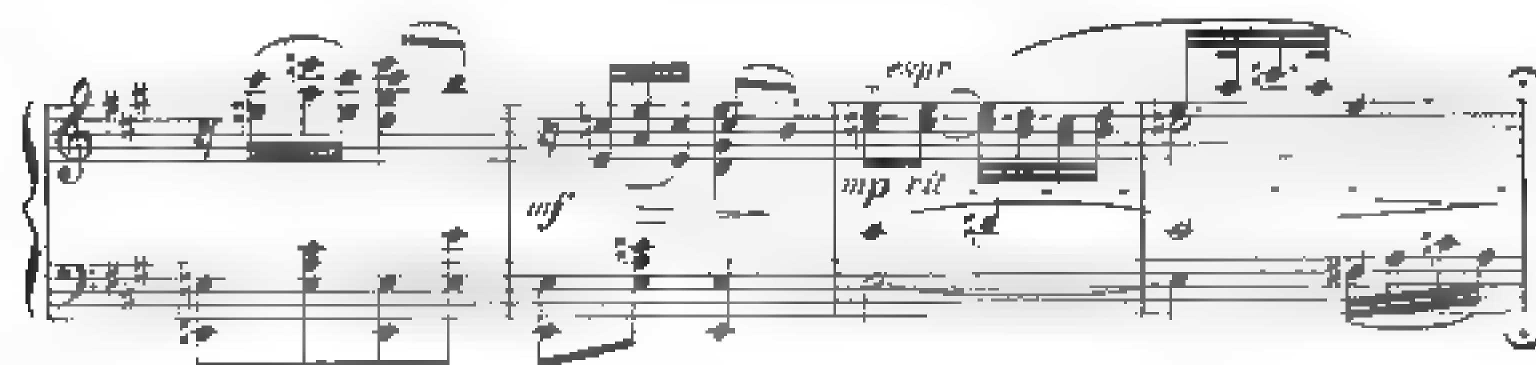
p
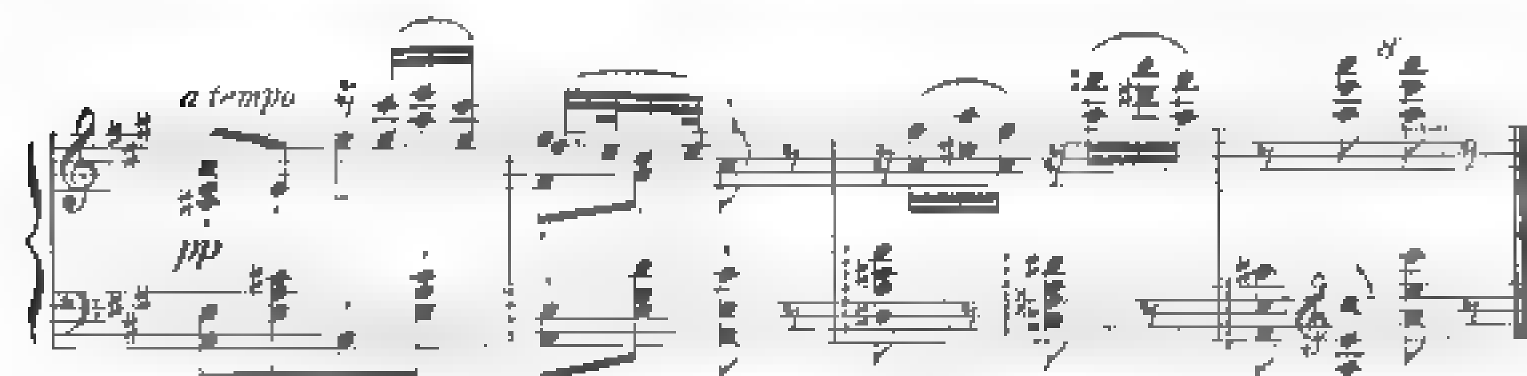
il Tenore marc.


mp




f non stacc


espr
mf
mp rit


a tempo
pp

Eugen Brieger zu eigen.

Abendsegen.

(Hans Benzmann.)

James Rothstein, Op. 63 Nº 1.

(Februar [illegible])

Molto Lento.

Gesang.

Piano.

mp

Das ist des A - bends Se - gen und seine stil - le That, dass Sturm und Kampf sich le - gen, wenn sei - ne feuchten Schwingen hin - - schatten ü - bern Pfad

mp

Mit Pedal

simile

p espr

Das hat er vor dem Ta - ge, dass er des Her zens Drang, dass Sor-gen er und Pla - ge be sänf tigt still mit

mp

mil - dem, mit sü - ssem Schlafge - sang, dass er mit dich - tem

p espr *mp*

allmählich steigernd

Schlei - er des Landmanns Pflug um - hüllt, mit stil - ler Dan - kes - fei - er die

f

Hüt - ten und die Her - zen all - überall er - füllt

molto espr *f* *mp*

p wie verklärt

Das ist des A - bends Se - gen!

p *morendo* *pp*

Kinderlied.

Gebet.

(Naumann.)

Richard Mertens, Op. 6 № 2.

Choralmässig.

Gesang.

Piano
Harmonium

1. Lie ber Gott im dei - nem Him - mel, nie - mand ist so gut wie du, gabst mir heu - te so viel Freu - de, gieb mir nun auch sü - sse Ruh
2. Sen - de mir von dei - nen Ster - nen ei - nen En - gel in der Nacht der, wenn ich zu Bet - te schlummre, bei mir ist und mich be wacht.
3. Will da für so lang ich le - be, folg - sam flei - ssig sein und fromm, dass ich, wenn du mich lässt ster - ben, zu dir in den Him - mel komm

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Mittelsatz der Ouverture zu
„L' Innocenza giustificata"
(1755 für Wien komponiert)
von Gluck.

Für Flöte oder Violine mit Klavierbegleitung
eingerichtet von Dr. Max Arend *)

Andante.

Flöte od. Violine

p dolce

Klavier

pp

il basso quasi pizzicato

sf

p

poco ritard.

pp a tempo

*) Vergl. die Umarbeitung dieser reizenden Melodie für das Ballet - Divertissement, welches Gluck für die Aufführung an der Grossen Oper in Paris dem 3. Akt seiner Alceste anfügte. In der Ouverture zu „L' Innocenza giustificata" steht das Stück zwischen heroischen Sätzen, darin vergleichbar dem Motiv der Iphigenie in der berühmteren Ouverture zur „Iphigenie in Aulis", an das auch die Melodieführung anklingt - siehe Takt 11 u. 12.

pf

espressivo

p

a tempo

poco ritard

pp

cresc

dimin.

p

mf

p

a tempo

poco ritard.

pp

espressivo

cresc

dimin.

p

mf

Glückes genug.

(Detlev von Liliencron.)

James Rothstein, Op. 43 Nº 2.
(Mai 1904.)

Molto Adagio.

Gesang.

p

Wenn sanft du mir im Ar - me schliefst,

Piano.

p molto legato

Mit Pedal

ich deinen A - tem hö - ren konn - te, im Traum du meinen

Na - men riefst, um deinen Mund ein Lä - cheln sonnte Glük - kes ge-

nug, Glük - kes ge - nug

mp

mp

mp

Und wenn nach heissem, ernstem Tag du mir verscheuchtest schwe - re Sorgen

mp

wenn ich an deinem Her - zen lag und nicht mehr dachte an ein Mor - gen -

immer mit verhaltener Empfindung

mp

Glük - kes ge - nug

mf

Glük - - - kes ge - nug

mp

mf

f

mp

Die deutsche Muse.

(Gedicht von Friedrich Schiller.)

Für gemischten Chor komponiert von
Josef Reiter, Op. 74

Mässig langsam.

Sopran. Alt. Tenor. Bass.

Kein Au-gustisch Al-ter blüh-te, kei-nes Me-di-ceers Gü-te

lä-chel-te der deut-schen Kunst, sie ward nicht ge-pflegt vom Ruh-me,

sie ent-fal-te-te die Blu-me nicht am Strahl der Für-sten-gunst.

Von dem grössten deutschen Soh-ne

von des grossen Friedrichs Thro-ne ging sie

dim — pp — rall

schutzlos schutzlos un ge ehrt

Mässig belebt.

f

Rüh_mend darfs der Deutsche sa _ gen

schutzlos schutzlos un _ ge_ehrt

Rüh_mend darfs der Deutsche sa _ gen,

hö _ her darf das Herz ihm schla _ gen Selbst er schuf er sich den Wert

ff

hö _ her darf das Herz ihm schla gen Selbst er schuf er sich den Wert

Lebhaft.

p — *mf* — *p*

Darum steigt in ho _ herm Bo _ gen, darum strömt in vol _ lern Wo _ gen, darum

Darum steigt in hö herm Bo _ gen, darum strömt in vol _ lern Wo gen, darum

steigt in hö herm Bo _ gen, da rum strömt in vol _ lern Wo gen den

mf — *f*

steigt in hö _ herm Bo _ gen, da_rum strömt in vol lern Wo gen

ff *p*

tscher Bar den Hoch ge sang deu tscher Bar den Hoch ge sang und in

f *ff* *p*

deu tscher Bar den und in

f *ff*

deu tscher Bar den Hoch ge sang deu tscher Bar den Hoch ge sang

f *ff* *p*

und in

cresc. *poco* *a*

eig ner Fül le schwel lend und aus Her zens Tie fen quel lend und

ei ner Fül le schwel lend und aus Her zens Tie fen quel lend quel lend,

p

in eig ner Fül le schwel lend und aus Her zens Tie fen

eig ner Fül le schwel lend und aus Her zens Tie fen quel lend quel lend,

poco *rit.* *ff a tempo*

schwel lend und quel lend und schwel lend und quel lend spot tet' er der Re geln Zwang,

schwel lend und quel lend und

ff

quel lend und quel lend aus schwel lend und quel lend spot tet er der Re geln Zwang

schwel lend und quel lend und

ff

spot tet er der Re geln Zwang der Re geln der Re geln Zwang.

spot tet er der Re geln Zwang, der Re geln der Re geln Zwang

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musette.

(Schlussatz) einer Sonate (D-dur).

Christlieb Sigmund Binder.*)
Herausgeg. von Otto Schmid, Dresden.

PIANO.

*) Schüler Hebenstreits u. als Hoforganist an der Kathol. Hofkirche zu Dresden, 65 Jahre alt gestorben am [illegible] Januar 1789.

Secondo.

Auf dem Maskenball.

Con moto.

Primo.

Auf dem Maskenball.

Con moto.

mf

cresc.

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p cresc

p cresc

mf

cresc

cresc

Der Augenstern.

(Thomas Moore.)

Ignaz Brüll, Op. 77 № 2

Allegretto vivace.

Gesang.

Piano.

p

Ped. Ped. * Ped. simile

dolce

1 Der jun - ge Mai - mond
2 Jetzt schläft die Welt noch

1 schimmert, mein Lieb, der hel - le Glüh - wurm flim - mert mein
2 ger - ne, mein Lieb, der Fi - scher nur blickt zum Ster - ne mein

1 Lieb! Gern wandr ich al - lein durch Flur und Hain wenn die
2 Lieb Mein Stern so klar ist dein Au - gen - paar das vom

1 Welt sich im Traum um nichts küm - mert mein Lieb Doch er -
2. Fen - ster dort schaut in die Fer - ne mein Lieb! Doch er -

(Bei der 2. Strophe
più piano)

1 wach! Denn die Welt ist voll Pracht mein Kind, zur Freu - de
2. wach! Denn die Son - ne er - wacht, mein Kind der For - scher

(Bei der 2. Strophe
più piano.)

1. ist sie ge - macht mein Kind, das be - ste Be -
2. blickt um sich sacht mein Kind er - späht er dich

mf espress. *p*

1. streben, zu ver - längern das Le - ben, ist steh - len ein Stündchen der
2. klar, so hält er wohl gar dich für ei - nen Stern voll

poco rit

p a tempo

1. Nacht, mein Kind
2. Pracht, mein Kind

a tempo *p*

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Reigen.

Gust. Lazarus, Op. 92 Nº 2.

Allegretto grazioso.

PIANO.

sfp

Pedale

sf

poco rit

a tempo

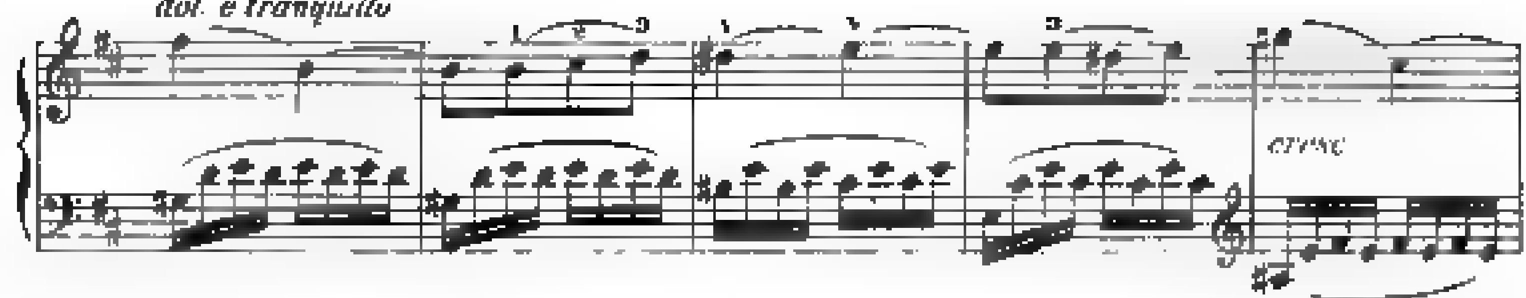
mf

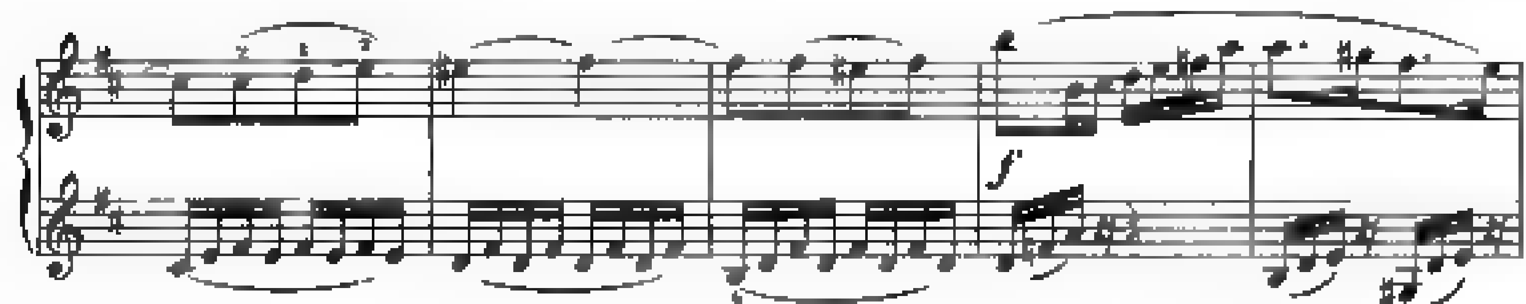
f

dim.

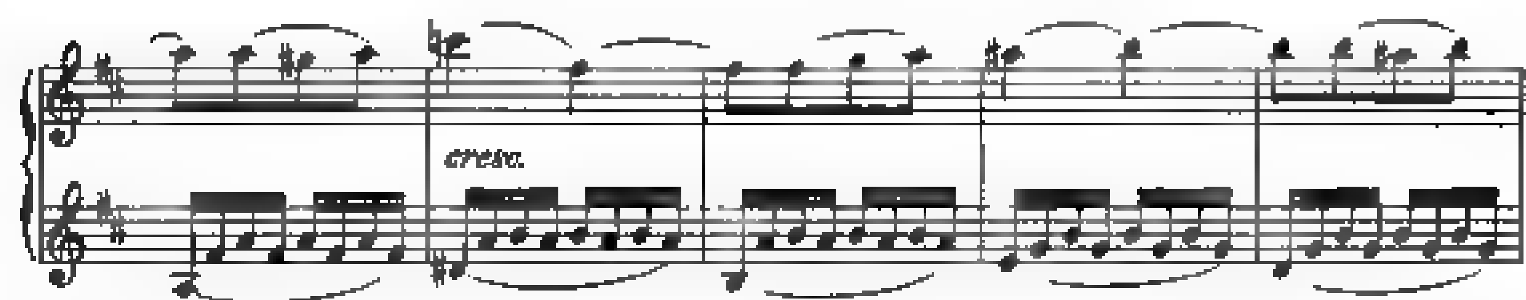
p

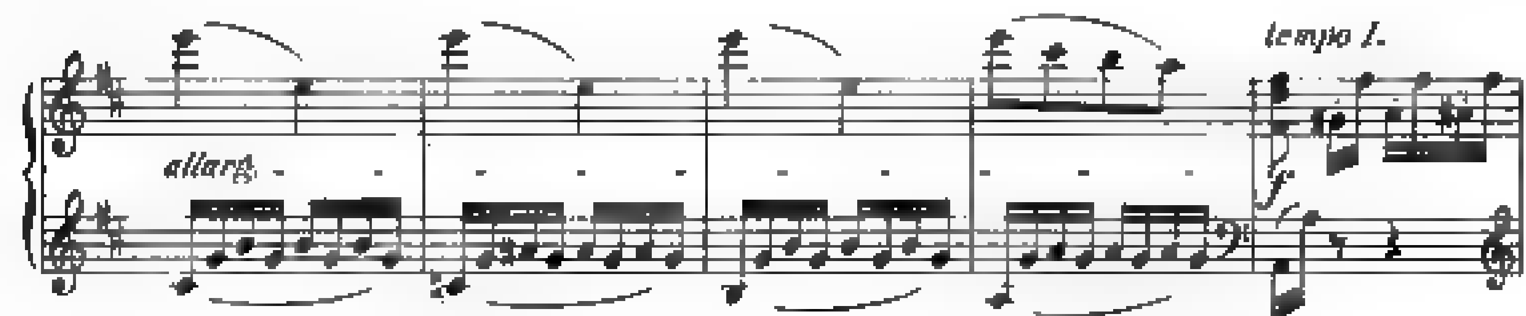
cresc.


dol. e tranquillo
cresc


f


cresc.
p dol


cresc.


allarg.
tempo I.
f



a tempo

poco rit

p

f

cresc.

ff

ritard.

dim.

a tempo

p legg.

cresc.

f

dim

dim

accel.

p

Sei getreu bis in den Tod.

Langsam, mit viel Ausdruck.

Reinh. Lichey, Op. 6 № 3

Sopran.

Tenor.

Orgel oder Harmon.

p Sei ge treu bis in den Tod, *p* so will ich dir die Kro - ne des Le - bens ge - - ben

pp *rit.* *a tempo* *Ped.*

p Sei ge - treu, *pp* sei ge - treu, *p* so will ich dir die Kro - ne des Le

p
Sei ge - treu bis in den Tod, bis
bens ge - ben
p
Sei ge treu bis in den Tod, bis
pp

breit
in den Tod,
p
so will ich dir die Kro ne des
in den Tod,
p
so will ich dir die Kro - ne des
f
p rit a tempo sf
Man Ped

Le bens ge - - ben
p pp breit
Sei ge treu, sei ge treu
Le bens ge - - ben
p pp
Sei ge treu sei ge - treu
Vox coelestes
(Schweller zu)
pp
Ped
(Gedakt 16 allein)

Kinderlied.

Zum Tagewerk.

(Spitta.)

Langsam.

Richard Mertens, Op. 6 № 1.

Gesang.

p

1. Ge - he hin in Got - tes Na - men,
2. Sieh nicht aus nach dem Ent - fern - ten,
3. Weisst du auch nicht, was ge - ra - ten,
4. Ge - he hin in Got - tes Na - men,

Piano. Harmonium.

p

cresc. *mf*

1. greif dein Werk mit Freu - den an, frü - he sä - e dei - nen Sa - men,
2. was dir nah liegt musst du tun, sä - en musst du, willst du ern - ten,
3. o - der was miss - lin - gen mag, folgt doch al - len gu - ten Ta - ten,
4. greif dein Werk mit Freu - den an, frü - he sä - e dei - nen Sa - men,

cresc. *mf*

p rit.

1. was ge - tan ist, ist ge - tan.
2. nur die fleiss'ge Hand wird ruhn.
3. Got - tes Se - gen für dich nach.
4. was ge - tan ist, ist ge - tan.

p rit.

Gieb dich zufrieden.

Jakob Hintze, 1670.

Tonsatz von Max Reger

Sostenuto

mf

1. ohn ihn mühst du dich vergebens; er ist dein Quell und deine
2. auch die Pein des grössten Schmerzens. Kreuz, Angst und Not kann er bald
3. der betrübten Herzen Sorgen. Er zählt den Lauf der heissen
4. und zu deinem Besten schauen. Er weiss dein Leid und heimlich
5. magst du Gott gar wohl nicht sagen. Er ist nicht fern, steht in der
6. dennoch musst du oben liegen. Denn wann du wirst zu hoch be-

mf

un poco più lento rit. pp

1. Sonne, scheint täglich hell zu deiner Wonne. Gieb dich zufrieden
2. wenden, ja auch den Tod hat er in Handen. Gieb dich zufrieden
3. Thränen und fasst zuhauf all unser Sehnen. Gieb dich zufrieden
4. Grämen, auch weiss er Zeit, dir's abzunehmen. Gieb dich zufrieden
5. Mitten, hört bald und gern der Armen Bitten. Gieb dich zufrieden!
6. schweret, hat Gott, dein Fürst, dich schon erhöret. Gieb dich zufrieden!

p un poco più lento rit. pp

(Paul Gerhardt, 1607-1676.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gondoliera.

Ignaz Brüll, Op. 94 № 1.

Moderato.

cantabile

PIANO.

mf *pp* *mf*

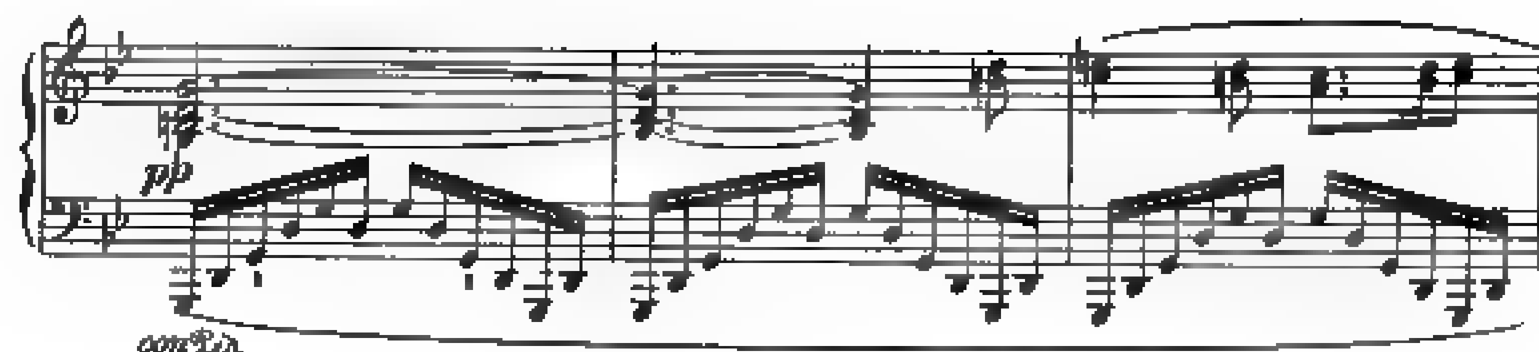
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

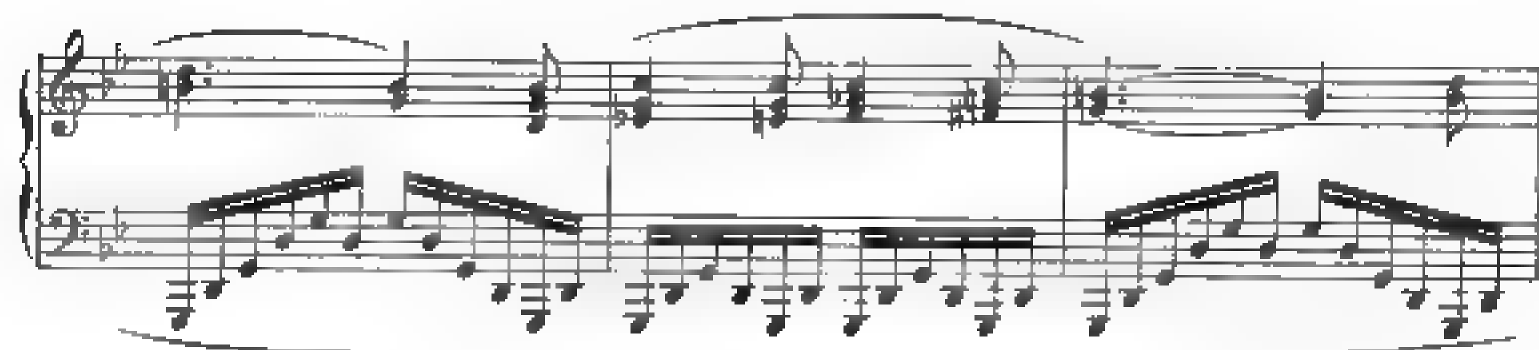
pp *mf* *pp* *mf*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *simile*
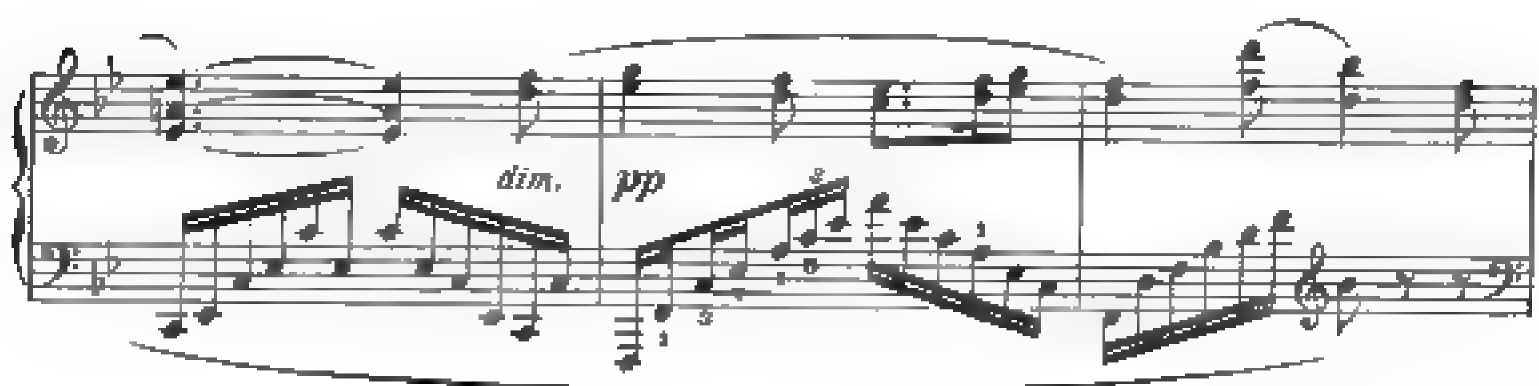
pp *mf*
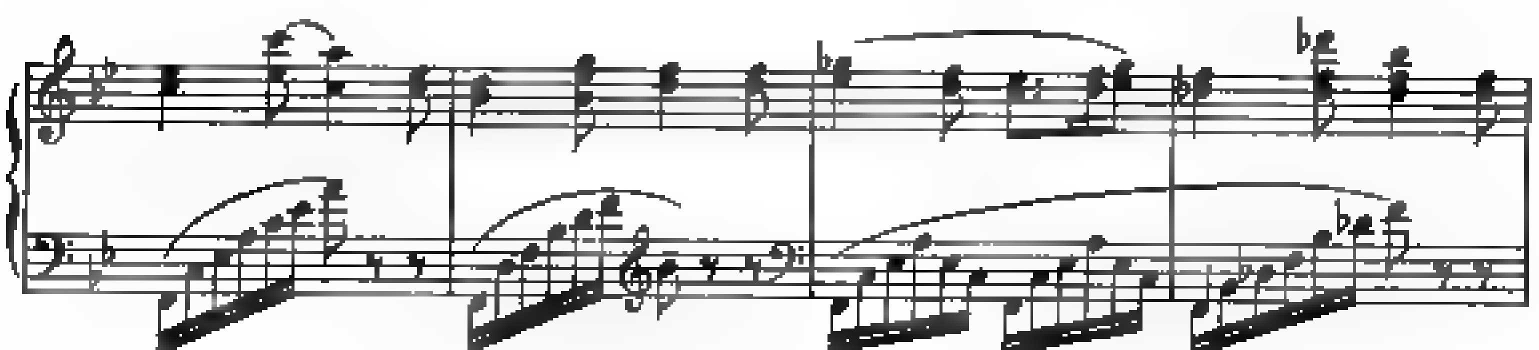
pp *mf*


pp
con Ped.




poco cresc


dim.
pp



cresc. *dim.* *p*

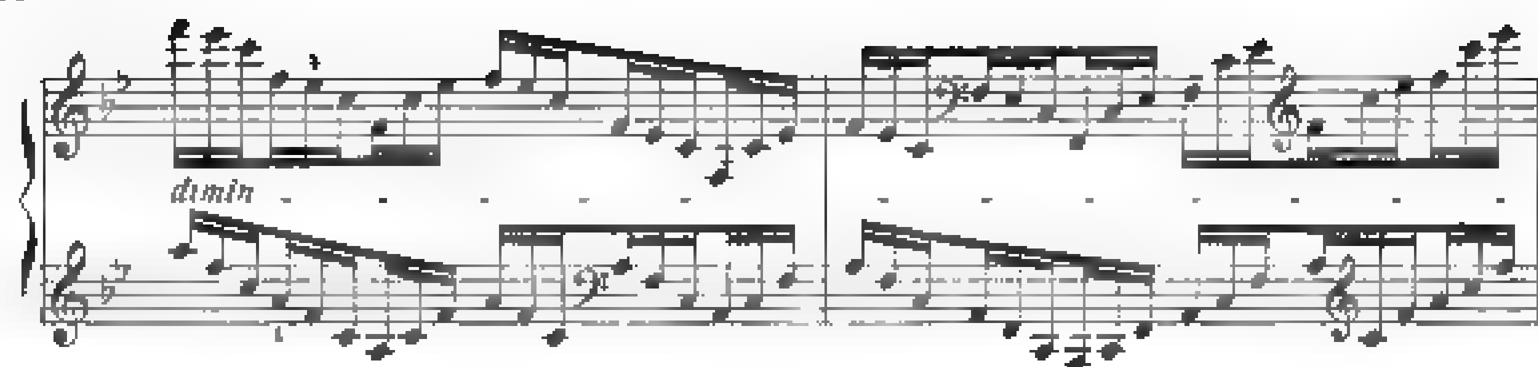
cresc *poco* *a* *poco*
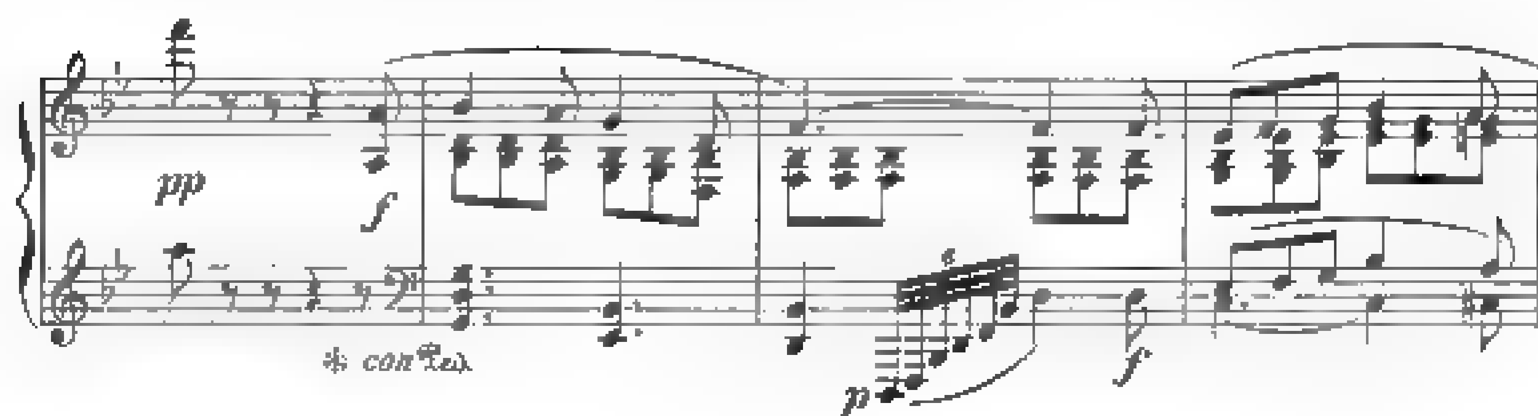
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

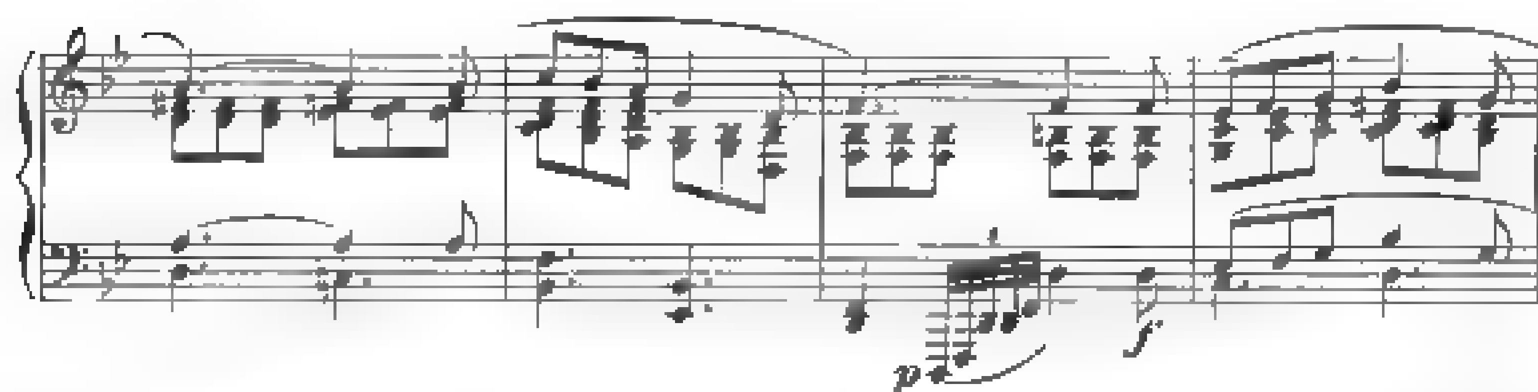
Ped. Ped. sim
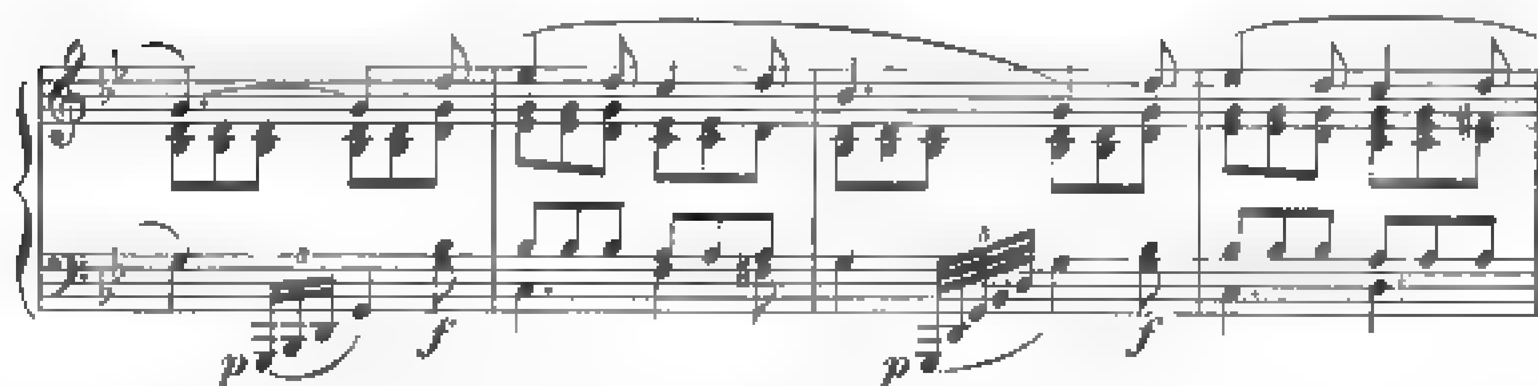
f
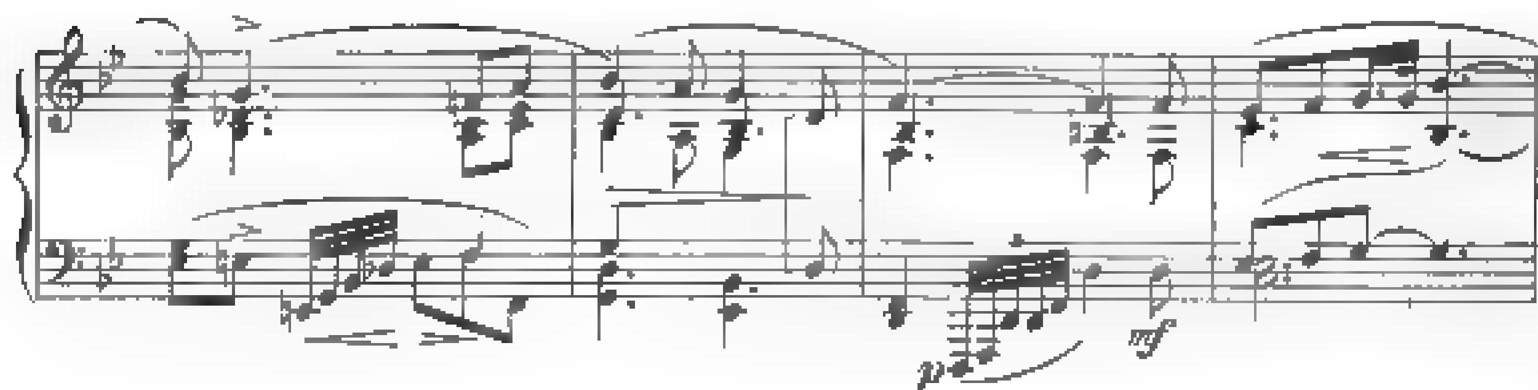
Ped.


dimin


pp
f
con Ped.
p
f


p
f


p
f
p
f


p
mf

Ped. *Ped. * Ped. * Ped. *Ped. *

dim *p* *pp* con Ped.

pp

Ped. *morendo*

Spielerei.

(Detlev von Liliencron.)

James Rothstein, Op. 83 Nº 2
(Mai 1904.)

Andante. *Zart, kindlich, innig.*

Gesang

Piano.

p *dolce*

Mit Pedal

p

Blau - e Veil-chen halt ich hier
blau in blau ein Bändchen
blau - e Veil-chen pflückt' ich mir
ih - re schmalen Händ - chen

p

Blau - e Veilchen, blau - es Bändchen,

etwas zurückhaltend

Falsett bezw. Kopfstimme

blau - er Au - gen blau - es Pfändchen

pp *etwas zurückhaltend*

pp *dolcissimo*

sf poco agitato

Mei - ner Sehn - sucht

mp *poco espr.*

Schmer - - zen trag ich auf dem Her - - zen

mp

Reiss es heim lich oft heraus küs - se stür - misch

ruhiger

p mit leiser Wehmut

mei nen Strauss, bis das Blümchen, welk und matt, ach, den Duft ver-

ruhiger

p

lo ren hat

p *calando*

pp

Gloria Patri.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Maestoso.

Sopran. Eh - re sei dem Va - - ter, und dem Soh - - ne, und dem hei - - - li - gen Ge - - - - - ste Wie es war zu An - fang, jetzt, und im mer dar, und von E - - - wig - keit zu E - wig - keit A men

Alt. Eh - re sei dem Va - - ter, und dem Soh - - ne, und dem hei - - - li - gen Gei - - ste Wie es war zu An - - fang, jetzt, und im - mer - dar, und von E - - - - wig keit zu E wig - keit A men. A - - men

Tenor. Eh - re sei dem Va - - ter, und dem Soh - - ne, und dem hei - - - li - gen Gei - - - - ste Wie es war zu An - fang, jetzt, und im - mer - dar, und von E - - - wig - keit zu E wig keit A - men, A - - - - men

Bass. Eh - re sei dem Va - - ter, und dem Soh - - ne, und dem hei - - - li - gen Gei - - - ste. Wie es war zu An - - fang, jetzt, und im mer - dar, und von E wig keit zu E wig - keit A men, - A - - - - - - men

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

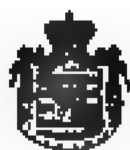
von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Zehnter Jahrgang

1905 06.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

Inhalt.

G. Musikbeilagen

H. Bilder

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 1. Ausgegeben am 1. Oktober 1905.

Monatlich erscheint: 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Robert Franz.

Persönliche Erinnerungen von **August Wellmer** (Berlin).

Am 24. Oktober 1892 schloß der große Liedermeister *Robert Franz* zu Halle a. S., wo er am 28. Juni 1815 geboren war, seine Augen, nachdem seine ganze Wirksamkeit seiner Vaterstadt angehört hatte. Der Verfasser dieser Zeilen kam im Herbst 1864 von Stettin nach Halle auf die Universität, wohin es damals, wie seit Jahrzehnten, die Musensöhne Norddeutschlands mit besonderer Vorliebe zog, hatte sich doch von dieser Hochschule seit Jahrhunderten reiches geistiges Leben nach allen Seiten hin verbreitet. Hier hatte Aug. Herm. Francke, der Gründer des weltberühmten Waisenhauses, gewirkt, hier war Händel, ein König im Reich der Töne, dessen Bildsäule den Markt in Halle ziert, geboren, hier hatte Schleiermacher gelehrt, und mit Begeisterung sammelte sich zur Zeit der Studienjahre des Verfassers die akademische Jugend um Männer wie den greisen Aug. Tholuck und Willib. Beyschlag, die berühmten Theologen, Joh. Ed. Erdmann und Herm. Ulrici, die geistvollen Philosophen, Rich. Gosche, den gelehrten, interessanten Literaturhistoriker, und viele andere Größen der Wissenschaft, die nicht nur Fachgelehrte ersten Ranges waren, sondern sich auch durch die allgemeinste Bildung auszeichneten und durch ihre ästhetische Richtung der Universität einen durchaus idealen Charakter verliehen. Unterstützt und ergänzt wurde das geistige Leben in Halle durch nahe Kunststätten wie Leipzig, Weimar, Dessau und Dresden. Lockend war dazu der landschaftliche Reiz des Saaletales nach Giebichenstein und Wittekind zu, wie etwas weiterhin nach Thüringen und dem Harz sich lohnende Ausflüge darboten.



Den Größen der Wissenschaft stand nun damals, als der Verfasser in Halle studierte, noch immer in geistiger Frische *Rob. Franz* ebenbürtig

zur Seite. Erwarb er sich zwar große Verdienste um das Kunstleben in seiner Vaterstadt als Universitätsmusikdirektor und als Dirigent der Singakademie, so war er doch vor allem der klassische Liedermeister seiner Tage, wie der kongeniale Bearbeiter von Werken Bachs und Händels, zugleich einer der ersten Kunstphilosophen, der mit Rob. Schumann nach dieser Richtung wie überhaupt eng verwandt gleich diesem einer absolut ideal-ästhetischen Kunstanschauung unter klarstem theoretischem Bewußtsein huldigte.

Der Verfasser trat auf der Universität zugleich in den damals in hoher Blüte stehenden akademischen Gesangverein und kam dadurch bald in nähere Beziehung zu dessen Dirigenten, *Rob. Franz*. In Stettin hatte er als Schüler des Marienstiftsgymnasiums fünf Jahre lang ganz unter dem Einfluss des berühmten Balladen- und Oratorienkomponisten Karl Loewe gestanden, hatte mit Begeisterung in dessen Konzerten mitgewirkt und als Abiturient das Gymnasium mit einer Rede über das »Verhältnis von Poesie und Musik zueinander« auf des Professors und Dichters Ludwig Giesebrecht Veranlassung verlassen. In Halle ging ihm auch musikalisch eine neue Welt auf. Denn sehr verschieden waren die künstlerischen Persönlichkeiten von Loewe und *Franz*, obwohl beide auf demselben geistigen Boden erwachsen waren, wenn auch unter anderen Kunstströmungen. Ersterer, der als Lateinschüler und später als civis academicus bei Türk in Halle Musik studierte, hatte schon als Student mit genialem Wurf seine Meisterballaden »Edward« und »Erlkönig« geschrieben und verstreute, wie Franz Schubert im Liede, in der Ballade und Legende seinem genialen Instinkt folgend, in der Folge der Welt einen Strauß ungezählter duftiger Blüten auf dem ihm eigenen Gebiet mit vollen Händen. *Franz* dagegen, im besten Sinne Romantiker wie Schubert, Loewe, R. Schumann, hielt sich von größeren episch-romantischen Stoffen, die dramatisch angelegte breitere Formen erfordern, grundsätzlich fern und beschränkte sich in seiner Produktion auf das ihm eigene Gebiet des Liedes. Hier aber, als Lyriker durch und durch, verfuhr er zugleich mit klarem Erfassen der Kunstprinzipien, mit größter Akribie in der Form, und es bleibt ein wesentlicher Zug der *Franz*schen Künstler-Individualität, daß uns überall in seinen Werken ein klar erfaßtes Kunstprinzip entgegentritt. Der Strom der Melodie fließt bei *Franz* nicht so frei, leicht, breit und voll dahin wie bei älteren und neueren Meistern, in seinen Begleitungen findet sich nicht die schier unerschöpfliche, geniale Tonmalerei, wie sie uns Schubert und Loewe spenden. *Franz* erscheint darum nicht so universell wie jene Meister; aber eins bleibt ihm, seiner ganzen Künstler-Individualität entsprechend, daß in seinen Liedern hochpoetische Auffassung stets und überall mit bewußter Formschönheit gepaart ist. Wie weiß er uns im Kunstlied, oft in der einfachen Liedform der Alten, mit seinen fein abgewogenen, harmonischen, rhythmischen Nuancen in der Begleitung aufzuhorchen! Und wie schwärmerisch innig vermag er, fern von aller landläufigen Sentimentalität, zu singen! In der Tat, nichts war ihm entsetzlicher als die Gedankenlosigkeit in der Musik, das Sichgehenlassen, der geist- und geschmacklose, sentimentale und charakterlose Bänkelsang. Da konnte er, der in sich gekehrte, stets nachdenkliche Künstler, außer sich geraten und unbarmherzig verwarf er, wo solche Schwächen ihm entgegentraten, mehr als ein sonst durchaus nicht wertloses Kunstwerk. Freilich das kleinste Lied von ihm stellt immer ein vollendetes Kunstwerk dar. Ferdinand Hillers Ausspruch (»Aus dem Tonleben. Neue Folge«): »Erst da, wo Geschmack, Geist und Gemüt ihre Nahrung finden, fängt die Freude an der Kunst an und ein allzu großes Vergnügen am bloßen Klange würde bewirken, daß der Zuhörer auf einer Stufe steht, die ihm ein halbwegs höheres Verständnis unmöglich machte«, läßt sich recht eigentlich auf die *Franz*sche Muse anwenden.

Für die Charakteristik dieser sind auch zwei eigene Aussprüche von *Franz* besonders bezeichnend. Der eine lautet: »Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen ist freilich nicht jedermanns Sache«; der andere: »Die Menschen übertragen leider in der Regel ihre persönliche Stellung zum Gegenstande mit diesem selbst. Wer nicht imstande ist, sich das Kunstwerk einigermaßen zu objektivieren, mag sich am allerwenigsten nicht einbilden, es in seiner wahren Wesenheit erkannt zu haben. Zu dieser Art von Erkenntnis gehört ein absolutes Selbstheitsvergessen und Aufgehen in einem anderen.« Läßt sich der erste Ausspruch auf das *Franz*sche Lied anwenden, da der Tondichter es wie selten einer vermocht hat, die geheime Melodie eines Gedichts klingen zu hören und erklingen zu lassen, so gilt der andere von der äußerst pietätvollen Behandlung, die der Meister der Polyphonie, welche schon überall in seinen Liedern hervortritt, in kongenialer und doch stets objektiver Weise der Bearbeitung alter Meisterwerke von Bach, Händel u. a. hat zu teil werden lassen. Mag man über die Sache selbst denken, wie man will, so wird doch niemand leugnen können, daß, wenn irgendeiner, so jedenfalls *Franz* zu den Berufenen auf diesem Gebiet gehört hat. Der Verfasser dieser Zeilen hat eine Reihe von Werken Bachs, Händels u. a. in den *Franz*schen Bearbeitungen kennen gelernt, da diese klassischen Meister in der Singakademie in Halle eigentlich ausschließlich an der Tagesordnung waren. Da wurde denn *Franz* nicht müde, auf die herrlichen Schätze in der Musik der Alten immer von neuem hinzuweisen

und wie gern lauschte man seinen Erklärungen dieser Enthüllungen der Mysterien der Kunst. Man hatte bei den Aufführungen auch durchaus nicht die Empfindung, als ob *Franz* in die altklassische Kirchenmusik moderne Elemente habe einführen wollen: stand ja doch unser Meister gerade inmitten dieser Musik und erschien er uns in seiner Rekonstruktionskunst geradezu bewundernswert. Neben Bach und Händel kamen Mozart und Cherubini zur Sprache, fast nie ein neuerer Komponist. Nur einmal wurde zu R. Schumanns »Das Paradies und die Peri« gegriffen. Manchen Mitgliedern der Singakademie wurde das unermüdliche Sichvertiefen in die Musik der Alten langweilig und die unzufriedenen Elemente gaben denn auch den Anstoß, daß sich im Gegensatze zur Singakademie ein großer neuer gemischter Chorverein in Halle bildete, der die Aufführung moderner Chorwerke kultivierte, zugleich aber der Welt verkündigen ließ, daß man, soweit es sich um Bach und Händel handle, nicht zu den *Franz*schen Bearbeitungen greifen würde. Auf jeden ernst Denkenden machte dies Manöver einen überaus komischen Eindruck, namentlich wenn man sich die geistigen und künstlerischen Fähigkeiten des Dirigenten des neuen Vereins vergegenwärtigte. Man hatte offenbar keine Idee von der Bedeutung dieser Bearbeitungen und was *Franz* auf diesem ihm ans Herz gewachsenen Gebiete der Kunst geleistet hatte.

Neben der Singakademie war der oben schon erwähnte akademische Gesangverein die vornehmste Stätte, an der in Halle damals gute Musik gepflegt wurde. Verfasser erinnert sich, daß dieser Verein wohl achtzig singende, zum Teil stimmbegabte Mitglieder zählte, denen es offenbar eine Freude war »unter *Franz*« zu singen. Hier fiel denn so manches treffliche, mitunter auch kräftige Wort aus dem Munde des Meisters. Im allgemeinen verhielt er sich anerkennend in der Beurteilung anderer zeitgenössischer Komponisten, sofern sie es mit ihrer Kunst ernst meinten. Nur gegen die neudeutsche Richtung zog er, so sehr er das Genie eines Liszt oder Rich. Wagner anerkannte, aus Kunstprinzip zu Felde. Die Studenten, welche in dem damals ganz unzulänglichen Theater des alten Gasthofs in Halle, der sogenannten »Schenne«, sich von Wagners Kunst kein rechtes Bild machen konnten, zogen nach Leipzig hinüber, wo in dem neuerbauten Stadttheater großartige Musteraufführungen gerade Wagnerscher Werke unter Mitwirkung erster Kräfte stattfanden; doch als sie *Franz* nachher mit Begeisterung von dem überwältigenden Eindruck, den der »Tannhäuser« z. B. in ihnen hervorgebracht habe, erzählten, hörte er das schweigend an.

Im akademischen Gesangverein, der seine Übungen an jedem Donnerstag Abend im Auditorium maximum der Universität abhielt, wurden Mendelssohns »Antigone« und »Ödipus«, größere Chorwerke anderer Komponisten, z. B. Bruchs »Frithjofsage«, viele Chorlieder — auch solche von *Franz* selbst —, sowie die liturgischen Chöre zum akademischen Gottesdienst, der alle vierzehn Tage im Dom zu Halle stattfand, geübt. Als Dank für die Verschönerung des akademischen Gottesdienstes durch kunstvolle Ausführung liturgischer Gesänge gastierte die Universität in jedem Wintersemester mit einem festlichen Abendessen in einem der größten Säle der Stadt, wozu die Professoren und Dozenten mit ihren Damen gleichfalls erschienen. Schreiber erinnert sich eines solchen Festmahls noch aufs genaueste. Für den akademischen Gesangverein war eine große Tafel besonders gedeckt; in der Mitte saß Meister *Franz*. Das Mahl wurde durch Reden und Lieder, die wir sangen, gewürzt. Hochkomisch war es, daß, als beim Fischessen Loewes »Klostergrabe« mit dem spöttischen Refrain, der sich auf die ummauerten Mönche bezieht, erklang: »Sie hätten sich sollen begnügen« — die letzten an der Tafel keinen Fisch mehr bekamen, da einige sich des Singens enthalten und als nimmersatte Studenten zu tapfer zugegriffen hatten. Mit den Fingern auf diese zeigend wiederholten die Sänger so lange das »Sie hätten sich sollen begnügen«, bis vom Professorentisch eine große Schüssel mit Fisch und dem dazu gehörigen Rheinwein erschien. Diese kleine Episode mag den *Zwanglosen* dartun, wie er damals im akademischen Gesangverein zu Halle herrschte. Derselbe erinnerte auch nicht im mindesten an eine Korporation, die in sich abgeschlossenes Glied in den vielen Studentenverbindungen war, sondern jeder sangesfreudige Student hatte dazu *Zutritt*.

Bekanntlich wurde *Franz* von einem schweren Gehörleiden heimgesucht, das ihn mit der Zeit nötigte, seine ihm so lieb gewordenen Ämter aufzugeben. Schreiber dieses Artikels sieht ihn noch heute vor sich, wie er in einer Ecke des Konzertsaales im Volksschulgebäude in Halle der Aufführung von R. Schumanns »Das Paradies und die Peri« (es war am 19. Januar 1873) beiwohnte. An seiner Stelle dirigierte *Selmar Bagge* aus Leipzig. *Franz* konnte wohl nur wenig hören, aber verstohlen wischte er sich oft genug mit dem bekannten großen, rotgeblümten Taschentuch die Tränen aus den Augen.

Aus der immer stiller gewordenen Klause des edlen Künstlers drang später noch manches schöne Werk in die Öffentlichkeit, bis er von aller Arbeit ausruhen sollte. Reich ist seine geistige Hinterlassenschaft, aber für immer wird sein Name in seinen Liedern fortleben, denn er gehört zu den Großmeistern der letzten großen Epoche der deutschen Gesangsliteratur und dem im allerbesten, gewissermaßen exklusivsten Sinne. Und darum gehören diese Lieder so recht ins deutsche Haus, noch mehr wie in den Konzertsaal.

Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert

Von Prof. Dr. Hugo Riemann

Eine empfindlich klaffende Lücke in der musikalischen Geschichtsschreibung ist durch die Arbeiten zweier Forscher in allerjüngster Zeit wenigstens einigermaßen ausgefüllt worden. Dank den Spezialstudien von *Johannes Wolf* und *Friedrich Ludwig* beginnt das Dunkel, das über der Musik des 14. Jahrhunderts lag, sich zu lichten. Ganz besonders ist Johannes Wolf dafür zu danken, daß er eine stattliche Anzahl Kompositionen des 14. Jahrhunderts weiteren Kreisen vorgestellt hat. Der zweite und dritte Teil seiner Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460 (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904–1905, 3 Bde.) bietet nicht weniger als 71 zum Teil ausgedehnte Tonsätze in Faksimilierung der Original-Notierung und in Übertragung in moderne Notenschrift.

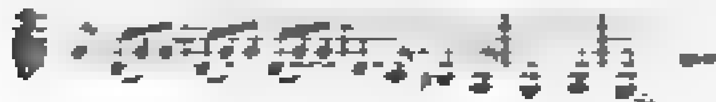
Bei weitem das größte Interesse nehmen von allen den darin erstmalig bekannt gemachten Werken die italienischen Madrigale und Caccias des 14. Jahrhunderts in Anspruch; dieselben müssen in der Tat jeden, der überhaupt der älteren Musikgeschichte Interesse entgegenbringt, im höchsten Grade überraschen. Merkwürdigerweise hat aber weder Wolf noch Ludwig die volle Bedeutung dieser bisher so gut wie ganz unbekannten Frühblüte mehrstimmiger weltlicher Musik erkannt; wenigstens haben beide unterlassen, dieselbe genügend hervorzuheben. Allerdings steht der Erkenntnis des musikalischen Wertes dieser Stücke mehreres hindernd im Wege. Ludwig, der wie bereits bemerkt, selbst sehr eingehende Spezialstudien über dieselbe Epoche gemacht und Publikationen in Aussicht gestellt hat (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft IV, 1), scheint zwar von der Schönheit der Kompositionen eine sehr hohe Meinung zu haben und nennt die Florentiner Musik des Trecento ebenbürtig ein vollwertiges Glied in dem wundervollen Ganzen des sich immer reicher entfaltenden Florentiner Kunstlebens. Leider hat er selbst aber bis jetzt nichts von den Denkmälern dieser bis in die Zeit Petrarcas, ja Dantes zurückreichenden Frühkunst veröffentlicht. Daß Wolf ihm damit zuvorgekommen, wird ihn aber hoffentlich nicht abhalten, seine Absichten zu verwirklichen; seine nicht weniger als 45 Seiten lange Kritik des Wolfschen Werkes (Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft VI, 4, Juli 1905) beweist seine umfassende Kenntnis dieser Literatur und kann nur den Wunsch kräftigen, auch von ihm eine ähnliche Auswahl publiziert zu sehen. Die zum Teil recht etwas kleinlichen Ausstellungen Ludwigs an Wolfs Werk berühren den Fernerstehenden nicht, der sich nur freuen muß, zwei so wohl beschlagene Spezialisten gleichzeitig über eine bislang vernachlässigte Epoche arbeiten zu sehen. In einem Punkte muß ich aber Ludwigs Ausstellungen beipflichten, nämlich daß Wolfs Übertragungen mit wenig Ausnahmen ein sehr wichtiges Mittel der Erleichterung des Verständnisses verschmähen, nämlich die Verkürzung der Notenwerte auf die heute gebräuchlichen Maße. An sich ist es doch gewiß ganz selbstverständlich, daß die Ersetzung heute ganz außer Gebrauch gekommener Werte wie der Longa und doch auch der Brevis durch die heutigen längsten Noten und somit die Ersetzung des [illegible] und [illegible] Takts durch den [illegible] und [illegible] Takt geradezu einen notwendigen Teil der Umschreibung bildet. Selbst wenn der historisch geschulte Leser imstande sein sollte, die hemmende Wirkung der langen Noten ganz zu überwinden, so sollte doch jedenfalls die Rücksicht auf die dieser Schulung Entbehrenden Anlaß geben, eine Schreibweise vorzuziehen, welche ohne weitere Erklärung ungefähr das richtige Tempo dem heutigen Leser suggeriert. Ich schäme mich nicht, zu gestehen, daß ich eine Wolfs Auswahl durch Reduktion auf den vierten Teil der Werte für meinen Privatgebrauch bequemer lesbar gemacht habe.

Darf also mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Ludwig, da er Wolf deswegen tadelt, nicht an den alten langen Noten hängt, sondern seine Übertragungen durchweg auch im Notenbilde moderner gestaltet hat, so ist ihm aber dennoch etwas entgangen, was erst die Schönheit dieser Werke ins rechte Licht setzt, nämlich daß offenbar die Madrigale und Caccias vokale Partien mit instrumentalen mischen. Seine Bemerkung (Intern. Musikgesellsch. Sammelb. IV, 1, S. 46) über die [illegible] wirklich übermäßige Ausdehnung der einzelnen Zeilen durch [illegible] koloraturfreudige Melismen, wie sie uns [illegible] besonders bei den Madrigalen abschrecken, beweist, daß er auf die Idee der Unterscheidung instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele von den eigentlich gesungenen Partien noch nicht gekommen ist. Das ist um so verwunderlicher, als er in einer französischen Chanson aus derselben Zeit einem begleitenden instrumentalen Baß auf die Spur gekommen ist (das. S. [illegible]). [illegible] hat [illegible] wiederholt angezogenes Witzwort über die reiche Ausschmückung der Madrigale [illegible] molte note come si diceano ono madriales [illegible] dasselbe verträgt aber eine Auslegung, welche die übermäßig langen Melismen aus der Gesangsmelodie ganz verschwinden läßt.

Sowohl Wolf als Ludwig haben nicht beachtet, daß fast ausschließlich zu Anfang und zu Ende der einzelnen Verse [illegible] fünfsilbige [illegible] diese

endlosen Koloraturen auftreten, im übrigen aber der Text beinahe syllabisch komponiert ist. Ich gehe so weit zu behaupten, daß in diesen Florentiner Madrigalen und Caccias sich bereits die Neigung zu einem mehr nur deklamierenden Vortrage des Textes bemerklich macht, welche fast drei Jahrhunderte später Florenz zur Wiege des Rezitativs machte.

Hat man diesen Gedanken der Unterscheidung vokaler und instrumentaler Elemente erst einmal gefaßt, so erkennt man mit Überraschung sogar einen deutlichen Unterschied in der technischen Behandlung beider. Unter den von Wolf in Heft III, 4 der Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft veröffentlichten Stücken der Florentiner Meister befindet sich eine »Caccia« (Jagdszene), in deren Ritornell der Text von dem in den Bergen widerhallenden Getön der Jagdhörner spricht; die dasselbe malende Tonphrase



tritt in den beiden kanonisch geführten Stimmen nicht mit Text, sondern am Schluß der Zeile auf. Ebenso verhält es sich aber in den anderen Fällen mit den auffallenden Koloraturen. Ich habe ein paar besonders charakteristische Nummern, darunter diese Caccia, dem zweiten Teile des ersten Bandes meines Handbuchs der Musikgeschichte einverleibt, gebe aber als Illustration dieses Artikelchens ein dort nicht aufgenommenes Stück, nämlich das kanonische Madrigal (mit nicht kanonischem Schluß) »Uselletto selvaggio« von Jacopo da Bologna (c. 1350) und zwar mit vollständiger Scheidung der vokalen und instrumentalen Partien, wie ich sie für selbstverständlich halte, und Hinzufügung einer die Harmonie ergänzenden und verdeutlichenden weiteren Begleitung am Klavier. Letztere ist natürlich durchaus unverbindlich und dient nur dem Zwecke, zu beweisen, daß der Komposition eine durchaus logische Harmonieführung immanent ist. Denn ich halte es für eine der wesentlichsten Eigenschaften dieser italienischen Musik des Trecento, daß dieselbe nicht wie die französische derselben Zeit auf Quinten und Oktaven als Hauptsäulen ruht, sondern vielmehr den Terzen und Sexten eine führende Rolle zuweist, wodurch sie unseren heutigen Gewöhnungen auffallend nahe kommt. Nur einige wenige Schlußbildungen wie



verraten, daß die französische Manier auch den Italienern bereits bekannt ist.

Natürlich wird meine Zerlegung dieser Stücke in vokale und instrumentale Partien Widerspruch finden, wirft sie doch alle historische Tradition über den Haufen, daß so früh, nämlich bis zurück um 1300 eine so raffiniert ausgebildete weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung in Blüte gestanden haben soll. Dante († 1321) feiert ja im Purgatorio bereits seinen Freund Pietro Casella als Madrigalienkomponisten; wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß dessen Stil ein von demjenigen eines Johannes de Florentia, Jacobus de Bononia, Gherardellus usw. im Prinzip verschiedener gewesen wäre. Ich muß auch Ludwig widersprechen, wenn er Jacopo von Giovanni dadurch unterscheidet, daß er bei jenem den reicheren Gebrauch von Terzen und Sexten hervorhebt; auch bei Giovanni ist derselbe zu statuieren, wenn auch häufiger verhüllt durch Auszierungen, die zufällige Quinten- und Oktavenparallelen herbeiführen. Da die französische Komposition so früh anscheinend von obligater Instrumentalbegleitung nichts weiß, so wird man für diese ja ohnehin isoliert in Italien auftretenden Kompositionsformen der Caccia und des Madrigals vielleicht an ein direktes Herauswachsen aus der Praxis der Troubadours und Jongleurs denken müssen. Daß diese die Gesangsmelodie mit Instrumenten begleiteten, ist ja hinlänglich durch frühe Zeugnisse verbürgt; das Madrigal aber wird speziell auf die Pastourellen der provenzalischen Troubadours zurückgeführt (Crescimbeni, Istoria della volgar poesia I S. 185), wenn es auch die verliebten Abenteuer mit Schäferinnen ganz aufgegeben und nur die ländliche Szenerie festgehalten hat. Selbst das Uselletto selvaggio (vgl. Beilage), ein Spottgedicht auf die Massenproduktion von Madrigalen usw. und die Überhebung der Komponisten, die alle sich ein Filippo de Vitry(!) oder Marchetto (de Padua) zu sein dünken, wahrt doch wenigstens für den Eingang des Gedichts den typischen Charakter der Naturschilderung.

Geben wir den fruchtlosen Versuch auf, die Wurzeln dieser auffallend entwickelten und leider schnell wieder untergegangenen italienischen kunstvoll begleiteten Vokalmusik bestimmt zu erweisen, so muß doch wenigstens die Frage uns beschäftigen, ob dieselbe denn nicht Nachfolge gefunden hat, oder ob sich nicht gleichzeitig oder in der nächsten Folgezeit eine ähnliche Verwendung von Instrumenten in Verbindung mit Instrumenten nachweisen läßt.

Da ist denn zunächst eine fast zufällige Bemerkung des in Sammelb. I, 1 der Intern. Musikgesellschaft von J. Wolf herausgegebenen Musiktraktats des Johannes de Grocheo (14. Jahrhundert) herauszuheben, welche wenigstens für den Cantus coronatus und die Estampida bestimmt von Nachspielen auf der Viella (Viola) am Ende des Gesangs spricht, auch den Namen »Modus« für dieselben als gebräuchlich verzeichnet (a. a. O. S. 121): »Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coro-

natum vel standipedem **exitus quem modum viellatores appellant**« Da der Cantus coronatus nur c. 7 Reimzeilen umfaßt (das. S. 94) und nicht zu den volksmäßigen sondern zu den bei festlichen Veranstaltungen vorgetragenen kunstvollen Kompositionen gezählt wird (das. S. 97), so könnte er wohl mit dem Madrigal identisch sein.

Vorspiele von geringer Ausdehnung, auch einzelne Zwischenspiele weisen viele Gesänge des Mönchs von Salzburg (Ende des 14. Jahrh.) auf (vgl. F. A. Mayer und H. Rietsch »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift« usw. 1897). Dieselben sind ebenso wie bei den italienischen Madrigalen dadurch dem Mißverstehen ausgesetzt, daß regelmäßig die erste Textsilbe unter der Anfangsnote des Vor- oder Zwischenspiels steht und erst nach dessen Ende der weitere Text folgt. Nur bei dem mensural notierten »Taghorn« ist nach dem Vorspiel bei der ersten Gesangnote das Anfangswort wiederholt:



Auch die in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (IX. 1) von O. Koller herausgegebenen Lieder Oswalds von Wolkenstein (1377—1445) enthalten solche Vor- und Zwischenspiele, die teils ebenso die erste Textsilbe beigeschrieben zeigen, teils aber vor dem Beginn des Textes sogar durch einen Teilstrich abgeteilt stehen, z. B. (No. 75 b)



Kann man diese Beispiele ansehen als Belege für einen verbreiteten Gebrauch, auch einstimmigen Gesängen Vorspiele zu geben, welche die Tonart für den Sänger feststellen und damit den Einsatz erleichtern, so daß also aus ihnen auf die **Wurzeln** des italienischen begleiteten Kunstgesanges zu schließen wäre, so sind dagegen die Vor-, Zwischen- und Nachspiele der mehrstimmigen französischen Chansons der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts Belege für die Fortbildung, welche diese Satzweise gefunden hat. Daß auch schon Machault in seinen Ballades notées (Ballade »mit ausgearbeiteter Begleitung?«) die Technik angenommen hat, sehen wir in Wolfs Auswahl No. 23 bis 25 (die Chanson balladée No. 26 enthält dagegen keine instrumentalen Episoden, sondern nur einen instrumentalen Baß). Zahlreiche Chansons von Dufay, Binchois u. a. sowohl in den Trienter Codices (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII. 1 und XI. 1) und in dem Oxforder Cod. Can. 213 (Stainers »Dufay and his contemporaries«) bringen zu Anfang, in der Mitte und am Schluß textlose Teile, die mit der gleichen Stimmenzahl wie der Gesang gearbeitet sind und auch dieselbe Faktur zeigen wie die gesungenen Teile. Es ist also gegenüber der Technik der Florentiner des 14. Jahrhunderts erstens die charakteristische Unterscheidung der instrumentalen Partien durch lebhafteres Figurenwerk fallen gelassen und zweitens die Begleitung der gesungenen Partien durch selbständig geführte Instrumente aufgegeben. Das ist natürlich durchaus nicht in jeder Beziehung ein Fortschritt, aber es ist ein Schritt hin zu der vollständigen Wiederabsorption der obligaten Instrumentalbegleitung durch den reinen a capella-Gesang, ein musikhistorisches Faktum, welches Ludwig erkannt zu haben scheint (Sammelb. IV. 1. S. 35 unten).

Doch genug der Erklärungen und Glossen. Mag einstweilen das lebendige Beispiel selbst seine deutliche Sprache reden. Ich glaube nicht, daß Wolf und Ludwig sich der Einsicht verschließen werden, daß die berüchtigten übertriebenen Koloraturen der Madrigale des 14. Jahrhunderts gar nicht für den Gesang bestimmt gewesen sind, sondern eine leider zu früh wieder untergegangene Kunst der Instrumentalbegleitung schlicht deklamierend vorgetragener ein- und mehrstimmigen Lieder belegen. Daß dadurch das Verlangen nach der Bekanntschaft mit mehr Denkmälern dieser merkwürdigen italienischen Frühkunst nur gesteigert werden kann, bedarf keines Wortes.

Zur Naturgeschichte des Scherzo.

Von Dr. **W. Caspari.**

»**Aber Lenerl**, Lenerl, was ist aus Dir geworden!« **So** rief in einer vor etlichen Jahren vielgegebenen süddeutschen Lokalposse ein biederer Provinzonkel einem Kinde seiner Heimat zu, das er in der Residenz so ganz anders wieder fand, als er es gekannt hatte, und sie hatte drauf, den Mantel mit stolzer Geberde abwerfend, ohne Zögern zu antworten: »Die Madame sans gêne.«

Dies erstaunte Wiedersehen auf der einen, diese prompte Kühnheit auf der andern Seite wiederholen sich, wenn heute der Musikfreund etwa den dritten Satz eines vierteiligen Quartetts von Dittersdorf vergleicht mit dem dritten, manchmal auch zweiten Satze einer Brucknerschen Sinfonie. Dort lautet der Name Menuett, hier Scherzo, dort wohlerzogener zierlicher Tanzschritt in kleinen Maßen mit etwas Musik dazu, hier Pauken und Posaunen zum Gedröhne einer ganzen Walpurgisnacht. Diese Entwicklung verdient einige Worte; sie hat auch schon ihr Urteil zu hören bekommen, nicht immer ein zustimmendes.

Zwei Typen der Suite dürfen wir bei den

Klassikern unterscheiden, je nachdem sie bei im übrigen gleicher Anlage denjenigen der Sätze, die hier besprochen werden soll, hat oder nicht hat. Der Suitentypus ist natürlich weder in seiner Ausgabe mit Menuett, noch in seinem kleineren Format von der Musik der Neuzeit fest übernommen, noch weniger eines Tages von diesem oder jenem erfunden worden. Aber er hat seinen Weg gefunden, er wurde zur Norm für das Orchester, das Klavier, das Quartett. Das Meiste, was die Klassiker der Musik geleistet haben, gewöhnt uns an diesen Typus, und wiederum sein Schema ist es, welches die Produktion von Generationen und genialen Menschen geregelt hat. Im Sinne dieser soeben ausgesprochenen Wechselbeziehung nennen wir es den klassischen Suitentyp. Wie anders nimmt sich eine Suite noch unter Händel und Bach aus! Dem Anscheine nach oft nur aneinandergereihte Proben aus dem Tanzsaal; erst die nähere Bekanntschaft mit der einzelnen dieser Suiten läßt einen Plan vermuten, nach welchem die Anreihung erfolgt ist. Aber es ist ein individueller Plan, er kann Wendungen nehmen, durch die er überrascht [1]). Steht auf dem Programm hingegen eine klassische Suite, so ordnet einer für seine Erwartungen gleich in eine vorgeschriebene Reihenfolge. Zweifel besteht nur, ob der zweite Teil mit oder ohne Variationen, ob er mehr adagio oder mehr andante sein wird, ob der letzte Satz ein rondo sein will oder nicht. Kein Teil dieser klassischen Suite im engeren Sinne weist schon durch seine Bezeichnung so unmittelbar in die ältere Suitenkonstruktion zurück, wie in der größeren Ausgabe der Suite das Menuett. Die andern Teile haben ihren Charakter geändert, haben sich ihre eigene instrumental-musikalische Art errungen; das Menuett steht noch mitten im alten Stile, es sagt sich noch nicht von den Bahnen der unmittelbaren Praxis der Tonkunst los, aus der einst die ganze Suite geschöpft hatte, und ist so ein Denkmal der sich wie dunklen Herkunft der Instrumentalmusik überhaupt aus dem Tanz. Für den geschichtlichen Blick ist das Menuett diejenige Stelle der klassischen Suite, an welcher sie ihre Abkunft verrät. Wer ein Kind gern hat, freut sich auch, wenn an demselben ein Zug von Vater oder Mutter kund wird; haben wir diese gut gekannt, wird uns durch die Entdeckung der Ähnlichkeit auch die junge Generation vertraut. Beim Menuett nun freilich ebensogut die alte, denn zumeist kennen wir den klassischen Suitentyp schon aus Haydn, Mozart oder dem unanfechtbaren Clementi, wenn wir uns Bach und Händel nahen.

Ein Exkurs im 1. Band des Beethovenwerks von Marx [2]) behandelt die Frage: Was bedeutet denn Menuett? Die Abhandlung, welche die Antwort bringt, geht nicht so sehr musikalisch als philosophisch vor, näher bezeichnet: hegelisch, freilich nicht echter Hegel; dieser große Ästhetiker, der meist als Metaphysiker geschätzt wird, hätte zu dem Thema wohl lehrreichere Ausführungen und reichere Beobachtungen geboten, hätte er so künstlerisch, als er zu sehen vermochte, auch zu hören vermocht [3]). Aber auch vom einfachen Standpunkt der Musik und ihrer Geschichte läßt sich eine Antwort versuchen. Sie ist eigentlich im Bisherigen schon enthalten. Läßt sich das denn nicht ganz gut denken, daß der Komponist die Brücke nach der Vergangenheit nicht abbrechen will, über die hinweg sein Können die Zukunft geführt hat? Ist doch das Tanzen nicht verschollen, es ist noch immer der zugleich mit der andern Musik lebendige Mutterboden derselben, auf welchem ein leichter Schritt heiterer, oder ist zu sagen [illegible], fährt. Auf dem Tanzboden ist noch beständig Nachfrage nach Musik [illegible] und musikalische Produktivität. Dann wird die Tonkunst instinktiv zurückkehren, wenn sie die Furcht ankommt, in der erklommenen kalten Höhe, da »die reinen Formen wohnen«, und nicht mehr das äußere praktische Bedürfnis die Aufgaben stellt, zu erstarren.

Wird in einer Suite vor oder nach dem Menuett der Geist auf lichte Höhen oder liebliche Auen geführt, ging es stürmisch oder tragisch her, so hat die Phantasie dabei tüchtig Arbeit gehabt. Siehe da, ein Ruhepunkt! sie landet an der stillen Insel des Menuetts. Kein feurig gesinnter Reiter kommt über das edle Roß der Suite, die die Anstrengung des Mitstrebens zuzumuten, die er ihr zur Vorbedingung des Genusses macht, den er ihr verheißt; da ist schon alles fertig und gegeben, im Verhältnis zu den andern Sätzen wenigstens; das Rößlein darf sich an den Baum lehnen und abgrasen, was dem Komponisten gewachsen ist, dann wird es denn willig zu dem Trab oder Galopp, zu dem ihm das Finale noch die Sporen gibt. Da kann das Menuett dem Hörer weder Spiel noch Ernst; es wird einfach getanzt; eine Einwirkung auf den Hörer in irgend einem positiv bestimmten Sinne wird vom Tonsetzer nicht angestrebt, kein näher umschriebener Eindruck, auch nicht auf dem Gebiete des Gemütslebens, ist ausgedrückt. Eine leere Pause könnte das Menuett also nicht vertreten. Gibt es doch Gemütszustände, die zu ihrer Ablösung etwas anderes verlangen als absolute Ruhe. Vollends, wenn wir zuvor lediglich darauf angewiesen waren, geistig einzunehmen, freuen wir uns auch wieder darauf, uns selbst ein bischen bewegen zu dürfen. Hat man uns vielleicht Vieles und Gutes einzunehmen ge-

[1]) Auch diese Art der Suite ist bei [illegible] Schubert [illegible] durch dasselbe [illegible] durch Beibehaltung eines Menuetts Rechnung tragen.

[2]) A. B. Marx, Beethoven, I, S. 110–114.

[3]) Vgl. Paul Moos, moderne Musikästhetik in Deutschland, S. 10 ff.

geben, so möchten wir uns ausleben, d. i. ausgeben in der Richtung dessen, was wir soeben erlebt und bekommen haben: da empfiehlt sich das Spiel, ein Treiben ohne praktischen Zweck, die ideale Betätigung der vorhandenen Kräfte, nur um sich von ihrem Dasein, ihrer Art zu überzeugen, und sich hierin mit andern Leuten zu messen.

Sieht sich so auch das Menuett an, kann es wiederum der klassischen Suite wie gerufen. Wo vorhanden, ist es ein vollgültiges Glied in der vierteiligen Kette, und ist es gerade vermöge der Eigenart, daß es den menschlichen Geist nicht in irgend eine bestimmte Richtung auf dies oder jenes Einzelobjekt bringen will, überhaupt nicht im höheren Sinne persönlich wird. Hier darf vielmehr die Suite ein Stück ihres Arkadiens gerettet sehen. Es gibt auch Leitersteigerungen, die an einer Stelle nicht mehr weiter kommen können, außer sie rotten die Spur und Erinnerung der Vergangenheit aus. Solche gewaltsame Wege liebt die Kunst nicht. Sie weiß die Jugenderinnerungen zu schätzen.

Und doch kam der Stürmer und Dränger, den Hammer in der Faust, über das Menuett, als wäre es ein Stück Atavismus: fort damit! Viel später als in den andern Sätzen der Suitenform hörte auch im Menuett die Erinnerung an den Tanz auf. Auch hier die Tanzform zu durchbrechen, ja zu zerbrechen, das vermochte nur eine überschäumende Originalität, die als lästigen Zwang empfand, sich zu fügen in Herkömmliches, das die andern eben als das Herkömmliche willkommen geheißen und herbeigerufen hatten. Die überstarke, ihres Inhaltes wohlbewußte Persönlichkeit fühlte sich stark genug, auch das Menuett in subjektive Bahnen zu führen; zu diesem Behufe aber mußte der Einfluß des Tanzstils zwar nicht gerade ausgerottet, aber von seiner Herrschaftsstellung abgesetzt werden. »Der Meister kann die Form zerbrechen — zu rechter Zeit.« Beethoven tat's und bildete aus dem Menuett das Scherzo. Spohr in seiner [illegible] Selbstbiographie konnte gerade diese Neuerung als das Charakteristische an Beethovens Eingreifen in die Geschichte der Instrumentalmusik bezeichnen. Der Umschwung ist in der Tat bedeutender, als man glauben möchte. Nicht eine Erschöpfung der Menuettproduktion war es, welche zum Experimentieren mit rasenden Beschleunigungen, [illegible] Zurückhalten, [illegible] eben Angefangenen, atemlosen Verlängerungen, [illegible] Rütteln am altherkömmlichen Dreivierteltakt, kurz Effekten und Mitteln, die im Menuett bisher unerhört waren, gezwungen hat. Es ist auch mehr als die Befreiung aus dem letzten Zwang, den die Kunst noch von ihren Dienstjahren her über sich hatte ergehen lassen. Es ist eine veränderte Auffassung von der Aufgabe der Musik, die sich in dieser Neuerung ausspricht, und zwar abschließend bezeugt.

Beethoven war durchaus nicht gewillt, das Menuett abzuschaffen. Hin und wieder kommt er darauf zurück. Wo es logisch hingehört, will auch er es. Aber nur da. Er hat auch Stoffe, in die es nicht gehört. In solchem Falle hatten es die anderen einfach ausgeschaltet. Beethoven aber findet in dem Menuett eine künstlerisch fruchtbare Idee, die er nicht deshalb fahren lassen will, weil ihre derzeitige Form widerspenstig ist. Lieber daher zerschlägt er diese Form. Das ist das Neue — übrigens nicht absolut neu in Beethoven —: daß an die Stelle des Menuetts das Scherzo tritt, ist ein Vorgang von tiefer Bedeutung; es ist ein Symptom der veränderten Wertung der Musik, welche freilich wieder eine Folge ihrer gesteigerten Leistungen ist. Über diese veränderte Wertung der Musik wäre vielleicht ein andermal manches zu sagen; hier möge ihr nur in Bezug auf den Gegenstand Menuett-Scherzo nachgegangen werden.

Es ist darauf hinzuweisen, daß sich Beethoven des am Scherzo zu Tage tretenden Umschwunges bewußt war. Wie bezüglich der Klaviersonate Op. 31 auszuführen versucht wurde[1], hielt er die Erinnerung an das tatsächlich schon verwichene Menuetto noch im Namen fest: nichts konnte den Gegensatz zwischen Einst und Jetzt lehrreicher beleuchten. Ein anderes Stück, das nicht einmal ein Scherzo ist, wäre ebenfalls hier zu erwähnen, weil es, wie kein zweites, die Loslösung vom Alten in der Richtung auf das Scherzo verkörpert: Klaviersonate Op. 10, 2 III. Es beginnt in kaum zu verkennender Nachahmung der Ouverture zur Zauberflöte, und unterläßt lange Zeit hindurch nichts, was seine korrekte Gesinnung und Haltung bezeugen kann. Im Verlaufe der zweiten Hälfte jedoch[2] ist es — wenn das Gleichnis gestattet ist — wie wenn in dem bisher behaglich gackernden Hühnerhof der Koller ausbricht: in kürzester Zeit hat sich das Wetter vollkommen geändert, es geht alles drunter und drüber, die Züge schleifen am Boden, Verwirrung herrscht im Haushalt, daß er gar nicht wieder zu erkennen ist. In diesem Augenblicke scheint der Tonsetzer mit befriedigtem Lächeln zu fragen: Wird es Euch zu bunt? Verliert Ihr den Kopf? Es war nur Spiel. Mit wenigen Winken bringt er alles wieder ins Geleise.

Derart müssen seine Gedanken gewesen sein, wenn ihm die schulmäßige Kritik zu schaffen machte. Selbst von seinen künstlerischen Absichten überzeugt, erschrak er nicht, wenn die Musiker ratlos und keuchend liegen blieben, wenn die Hörer perplex drein schauten: daran konnte er zu Zeiten seine Freude haben. Diese Freude kann hochmütig, boshaft, grausam, also unkünstlerisch werden; sie

[1] In dieser Zeitschrift, Jahrg. [illegible]

[2] [illegible]

kann aber auch von solchem Beigeschmack frei bleiben in humorvoller Gutmütigkeit, es ist an ihr jedenfalls eine Grundlage, die gesund ist.

Nach Ansicht des alten Menuetts bildet den Gegenstand des Vergnügens das Kleine und Harmlose. Aber es gibt noch viele andere Stoffe für die Belustigung, für den Witz. Geht uns das Naturleben nicht mit deutlichen Hinweisungen voran? Ein sich tummelnder Elefant, ein Platzregen, an Menschen ihre Ungeschicklichkeit, der Rausch, die Wichtigtuerei, der blinde Zorn, eine Blamage, jeder übermäßige Aufwand an Kraft, der sich in Nichts auflöst oder nur eines verschwindenden Erfolges rühmen kann*) — sind es nicht alles Dinge, die scherzhaft aufgefaßt werden können, die auch zu einer Belustigung in Tönen anregen? Freilich könnte eingewendet werden, durch solche Stoffe wird lediglich das Satirische in die Musik gebracht. Satire ist aber keine reine Freude, sie bringt die Musik zu Bizarrerien, so daß die scheinbare Bereicherung mit einem allzu hohen Preise bezahlt wird, mit einem Opfer an der Architektonik der Formen, gar oft sogar an der Harmonie, wie sie vor dem Forum des Gehörsinnes gilt. (Schluß folgt.)

*) Vgl. *Kant*, z. B. bei *Falckenberg*, Gesch. d. neuer. Philos. 4. Aufl. S. 347.

Lose Blätter.

Das Kind am Klavier

Von Elsbeth Friedrichs.

Clara Schumann-Wieck war auf dem »Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit« die größte Klavierkünstlerin ihrer Zeit. Schon dem halb erwachsenen Mädchen lauschte eine verwöhnte Zuhörerschaft mit Entzücken, und einen gewissen genialen Jüngling, *Robert Schumann*, begleitet ihr seelenvolles, feinsinniges Spiel in selige Träume hinein. Und doch war die kleine *Clara Wieck* niemals ein »Wunderkind«, gezüchtet und gedrillt für eine staunenerregende Virtuosität, sondern als eine ganz von der Hoheit ihrer Kunst erfüllte junge Novize trat sie mit Bescheidenheit und weiblichem Ernst vor das Publikum in die Welt hinaus und empfing die ersten Lorbeeren nur, um sie ihrem Vater und einzigen Lehrer dankbar zu Füßen zu legen.

Solche seltenen Erscheinungen rufen die Frage hervor: Wie kam das? — »Sie war eben ein Wunderwerk der Natur«, sagten viele ihrer Zeitgenossen, die meisten aber wollten in der frühentwickelten jungen Künstlerin nichts als ein Produkt väterlicher und des Ehrgeizes willen geübter eiserner Strenge und Härte erblicken, trotzdem Clara eine so sonnige, natürliche Heiterkeit, eine so harmlose Lebensfreude zeigte, eine so harmonisch abgeschlossene Allgemeinbildung besaß, Vorzüge, wie sie nur der in edelster sittlicher Freiheit aufgewachsene jugendliche Mensch besitzen kann. Es war neben guter Beanlagung der Triumph einer einzigartigen und doch so natürlichen Erziehung, die *Friedrich Wieck* seinen drei Töchtern zuteil werden ließ; auch die beiden Schwestern Claras, Marie und Cäcilie, entwickelten sich zu ausgezeichneten Pianistinnen.¹) Clara ist die populärste geworden, wozu auch ihre Stellung als Gattin *Robert Schumanns* mit beigetragen haben mag.

Sehen wir uns ein wenig die kleine fünfjährige Clara am Klavier an.

Friedrich Wieck muß einen unzerstörbaren Glauben an den dem Menschengeschlecht eingeborenen Musiksinn gehabt haben. Es entmutigte ihn nicht, daß sein kleines Töchterchen in den ersten Lebensjahren wenig Spuren eines erwachenden Geisteslebens zeigte, daß Clara z. B. im fünften Jahre noch nicht sprechen konnte, hielt ihn nicht ab, seiner Methode getreu weiter zu bauen auf der Grundlage, die er schon von der Wiege an für die Erziehung seines Kindes gelegt hatte. Hören wir ihn selbst, wie er in einer launigen Auseinandersetzung über die fünf Entwicklungs-Stadien seiner Schüler sich ausspricht.¹)

»Erstes Stadium: Mehlwurm. In den ersten 2 bis 3 Jahren steht der Mensch weit unter dem Tiere. … Das Kind kollert ohne weiteres vom Tisch und schlägt sich den Kopf ein, oder vergiftet sich, indem es giftige Kräuter oder Arsenik beleckt. — Man lasse es demohngeachtet viele und reine Töne hören: Musik, Gesang usw. Es wird bald mitsamt dem kleinen schwarzen Pudel zuhören lernen. Es ahnet schon dunkel, daß es außer der Mama, der Wärterin, der Puppe, der Rute und dem Schall der Worte auch noch anderes gibt, was vernehmbar und nicht übel ist …«

Es ist kein Zufall, daß so viele unserer großen Meister musikalischen Familien entstammen. Die musikalische Atmosphäre des Elternhauses umgibt schon den Säugling und den jungen, eben erst der Außenwelt sich erschließenden Geist zu einer Zeit, wo das Leben außerhalb des Hauses in seiner Vorstellungswelt noch keine Rolle spielt.

Schon in den ersten drei Jahren erwachte in *Wiecks* Kindern die Freude am Klang und Rhythmus, das musikalische Gehör. Nach dem vierten Jahre fängt die Technik an. Er setzt sich mit dem Kinde auf den Knien an einen Tisch und läßt die Händchen die ersten planmäßigen Fingerbewegungen auf dem Holz ausführen, bald zählend, bald Takt dazu schlagend, bald Melodien dazu summend und zieht so spielend nach und nach den ganzen manuellen Apparat zu geregelter, gewohnheitsmäßiger Tätigkeit heran. Man kann danach ermessen, wie wenig Schwierigkeiten die kleine fünfjährige Clara dann am Klavier hatte.

Gewöhnlich stellt das Kind am Klavier ein sehr unerquickliches Bild dar. Es scheint nicht an seinem Platze zu sein, es hat Mühe und Pein anstatt froher Lebensäußerung, verhaßten Zwang anstatt freien Triebes. »Wo-

¹) Die noch lebende *Marie Wieck* (Hohenzollernsche Kammervirtuosin) war auch eine hochgeschätzte Sängerin. Noch heute entzückt die Dreiundachtzigjährige ihre Zuhörer in ungeschwächter Frische durch ihr feines, künstlerisches Spiel.

¹) »Klavier und Gesang.« Didaktisches und Polemisches von *Friedrich Wieck*. Leipzig bei [illegible].

[illegible] während draußen die Sonne scheint und Vögel singen? Diese Frage wird zum Lebensrätsel unserer Kinder.

Das Klavierspiel ist eine schwierige Kunst; sie erfordert eine lange Übungszeit, eine [illegible] Zeit, um zu einer [illegible] Leistungsfähigkeit zu gelangen. [illegible] Ob denn der Erfolg diese Mühen lohnt? Darum befrage man nur einige gute Klavierspieler [illegible]

Die [illegible] Gewalt, mit der die Musik den Menschen [illegible] Macht, die [illegible] Kunst in dem Maße [illegible] Musik [illegible]

[illegible]

[illegible]

alle Dur- und Moll-Tonleitern und Akkorde in rhythmischen Umgestaltungen geläufig und mit gutem Anschlage darstellen, einfache kleine Kadenzen bilden, sie besaßen ein Repertoire an Melodien, die sie in beliebigen Tonarten mit künstlerischem Vortrag zu spielen vermochten; die Begabteren fanden auch selbst Begleitungen dazu, nicht tappend und zufällig, sondern nach bewußten Gesetzen. Aber das Klavierspielen nach Noten hatten die Kinder in ihrem ersten Unterrichtsjahr noch nicht geübt.

Unsere Notenschrift an sich ist nicht schwer zu entziffern. Die Rechtschreibung mit ihren 25 großen und ebensoviel kleinen verschiedenen Typen stellt größere Anforderungen an das kindliche Auffassungsvermögen; nur das Klavierspielen nach Noten ist viel zu schwer für den Anfang. Man stelle sich vor, ein Kind, noch gänzlich ABC-Schütze in der Musik, soll Noten lesen, diese mit schulgerechter Fingerhaltung und gebundenem Ton auf die Klaviatur übertragen, es soll verständnismäßig atmen, zählen und lesen, alles auf einmal. Das ist doch eine systematische [illegible] der eben erst keimenden musikalischen Betätigungslust.

Clara Schumann, die natürlich auch die Unterrichtsmethode ihres Vaters [illegible] hatte, [illegible] zu kämpfen mit der Unterrichtsweise. Mit [illegible] Gewalt liegt die Gewohnheit auf der Menge; Vernunft und Einsicht erscheinend. Nur durch Resultate konnten die Widersacher überwunden werden.

Das Kind soll, bevor es nach Noten spielt, eine gute Kenntnis der musikalischen Elementarbegriffe, der Natur des Instruments, einen schon etwas gefestigten [illegible] auf der Tastatur, sowie [illegible] haben. Komplikationen, wie die 4 Schlüssel, Pausenzeichen und Kürzungs-Zeichen usw. [illegible] überwunden und jeden neuen aus dem vorhergegangenen resultierend begriffen. Es gibt kein besseres Mittel, Schüler dauernd zu fesseln, als der logische Aufbau des Stoffes.

Unsere moderne Musik hat sich zu einem vielgestaltigen, [illegible] Organismus entwickelt; schon aus dem Grunde ist es nicht schwer, Musikschüler zu fesseln. Die ganze musikalische Kunst liegt offen vor dem Schüler da, ihre Theorie, ihre Geschichte, ihre Ästhetik — es gibt in der Musik nichts, was nicht bis zu einem gewissen Grade dem Verständnis des Schülers nahe gebracht werden könnte. Eine Unterrichtsstunde ist lang genug, um abwechselnd die einzelnen Materien zu behandeln, und sie ist kurz genug, um bei solcher Abwechslung nicht zu ermüden.

Frei soll der Schüler sein, so früh als möglich frei vom Gängelbande des Lehrers. Er soll selbständig an jedes neue Musikstück herantreten und es erst dann seinem Lehrer vorspielen, nachdem es schon eine Zeit lang selbständig bearbeitet worden ist. Das erforderliche [illegible] dazu und das Verständnis [illegible] ergibt ja alles schon im Elementarunterricht. Ein Kind, das am Klavier sitzt, [illegible] über Stimmung und Ausdruck eines neuen Musikstücks, über die beste Art seine Aufgabe selbst und korrekt auszuführen, ist eine viel versprechende Erscheinung. Eingeführt in die Welt der Töne wagt es sich dreist vorwärts und nimmt auf seinem Wege tausend verschiedene und anregende Gedanken und Empfindungen mit. Je weiter es vordringt, je bestimmter sich sein Stilgefühl und sein Können ausbildet, um so besser weiß es, welche [illegible] Unterscheidung zu tragen hat, und das Bewußtsein steigert sich dadurch zum befreienden, köstlichen Besitz.

Die Musik ist aber auch in hohem Grade eine gesellige Kunst, die allerdings für den jugendlichen Schüler Gefahren birgt. Das Bewundertwerden erscheint so süß, die [illegible], die der Ehrgeiz beim Wettbewerb pflückt, so begehrenswert. — Dagegen gibt es Mittel: die Ehrfurcht vor der Kunst, der Ernst, mit dem sie vom Anfang an betrieben wird, Interesse und Achtung vor der Individualität anderer, wie sie sich im Vortrag äußert. [illegible] und Unterhaltungen über alle Gebiete unter Leitung von [illegible] bewußt von einem großen Wert, als die Lektion selbst. Den kritischen Geist schon von früh an in solcher Weise zu schulen, gehört zu den Aufgaben des Lehrers; sie macht den häufigen Konzert- und Operngenuß eigentlich erst möglich.

Dieser eigenartige dem gebildeten Publikum zum Bedürfnis gewordene Genuß, der seit dem letzten Jahrzehnt [illegible] immer häufiger geboten wird, [illegible] ganz leer ausgehen würden, fehlt noch den Kindern, denen das Hören so not tut. Der Weg der Bretter tut sich ihnen schon jetzt hier und da auf. Künstlerische Märchen-Vorstellungen werden mit Erfolg versucht. Wo bleibt das Kinder-Konzert?

Das Kind am Klavier, wenn es ganz glücklich und voll befriedigt sein soll, bedarf des Ensemble-Spieles, des Chorgesanges, der musikalischen Literatur, besonders der Biographien, des Konzerts und aller der erweiternden, veredelnden Einflüsse, die man dem erwachsenen Schüler zumutet. Der landläufige Einwand: „meine Tochter, mein Sohn soll ja nicht Künstler werden“, ist eine der Haupt-Ursachen unserer modernen [illegible] Klavier-Stümperei. Ein [illegible] und mit Empfindung vorgetragenes Schubertsches oder Schumannsches Genre- oder Charakterstück, wenn auch von minderer technischer Schwierigkeit, [illegible] künstlerischen Wert, als eine Lisztsche Transkription oder eine große Beethovensche Sonate. Letztere genießt der technisch minder Befähigte besser hörend.

Auch für die Übungen hat das Wie mehr Geltung, als das Was und Wielange. Ein stundenlanges Üben hintereinander strengt Kinder viel zu sehr an, stumpft ihre Aufnahmefähigkeit ab. Ein guter Plan ist, neben der Hauptübungszeit hin und da den Tag über [illegible] Minuten zu Übungen heranzuziehen, für technische Repetitionen.

Dann [illegible] ins Freie und das Stimmen der Natur [illegible]!

Dem Kind, das glücklich ist am Klavier, tut sich die Harmonie der schönen Welt auf, seine junge Seele ist der Harfe gleich, die leise zu tönen beginnt, wenn das Schweigen des Waldes es umfängt, oder der [illegible] der Wasserfläche singt. Warm und weit ist dann das Herz für alle Schönheit.

Thematisches Verzeichnis

der Werke von Chr. W. von Gluck (1714–1787) herausgegeben von Alfred Wotquenne, [illegible] und Bibliothekar am Königl. Konservatorium der Musik in Brüssel. Deutsche Übersetzung von Josef Liebeskind. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Brüssel, London, New York 1904. XIV und 250 Seiten. Preis 15 M. Mit einem Bildnis Glucks.

Eben zur rechten Zeit erscheint dieses Werk, die Frucht einer großen Begeisterung und Liebe zu Gluck und eines durch einen Zeitraum von Jahren reichenden Bienenfleißes, vom Verfasser seinem Lehrer Gevaert ge-

[illegible]

das Werk, in dem die Kastraten, die numerierten Opernnummern verschwinden, an deren Stelle Scenen treten, das eine auf den poetischen Gehalt der Tragödie vorbereitende Ouvertüre zeigt, reichere musikalische Mittel, auch dem Orpheus gegenüber verwendet, dem Gluck endlich eine Vorrede beigibt, die seine Ideen enthüllt, gar keine Entlehnung wenigstens in der italienischen Fassung enthält, während die Zahl der Entlehnungen bei der Iphigenie auf Tauris, bei der immerhin das hohe Alter des Komponisten einigermaßen mitgesprochen haben mag, am größten ist.

Bezüglich des Urteils, das Gluck selbst über seine früheren Werke gehabt zu haben scheint, bin ich jedoch durchaus mit *Rolland*, anläßlich seiner Besprechung des Wotquenneschen Werkes in der »Revue musicale« vom 15. Juli 1904, der Meinung, daß wir nicht das Recht haben, über den jungen Gluck mit derselben Strenge zu urteilen, wie der Meister Gluck. Betrachtet man die Themen der italienischen Opern Glucks, so findet man darin dieselbe melodische Süße, verbunden mit echt deutschem Reichtum an Gemüt, wie sie die Meisterwerke Glucks zeigen, so gleich in der einzigen erhaltenen Arie aus »Artamene« (1741).

Das läßt um so tiefer bedauern, daß die Breitkopf & Härtelsche Prachtausgabe sich auf wenige Opern Glucks beschränkt. Um es kurz zu sagen: ein thematischer Katalog ungedruckter Werke ist im Grunde ein Unding, entweder war er nötig, und dann muß ihm eine würdige Gesamtausgabe im eigentlichen Sinne des Wortes folgen, oder er war — unnötig. Ich glaube nicht, daß jemand beim Anblick des Kataloges den Mut haben wird, dieses Urteil zu fällen. Und diese Gesamtausgabe mag dann die schönste Frucht des schönen Wotquenneschen Buches sein. Daß der Gesamtausgabe Aufführungen auch der unbekannten Werke Glucks folgen werden, daran zweifle ich nicht.

Bezüglich der deutschen Übersetzung — die vielleicht an sich überflüssig war, weil die Leser, auf die das Werk rechnen muß, einigermaßen des Französischen mächtig sind — ist zu rügen, daß sie unvollständig ist, im ganzen ersten Teil sind die französischen Überschriften und Fußnoten beibehalten. Übrigens ist sie in einer sehr lesbaren und würdigen Sprache gehalten.

Dr. Arend.

Der Konzertgeber in der Zwickmühle

Die Leipziger Verleger rächen sich an den Konzertinstituten, welche ihnen im Kampfe gegen die Aufführungssteuer nicht bis zur letzten Konsequenz beigestanden haben. Durch ihren Rechtsanwalt Dr. *Mittelstaedt* senden sie den Vereinen folgendes Anschreiben zu:

»Die in der Anlage aufgeführten Musikalienverleger haben im Interesse ihrer Komponisten beschlossen, von denjenigen Konzertunternehmern, die an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht Abgaben zahlen und sich dadurch im Prinzipe mit der Tantiemeerhebung einverstanden erklärt haben, auch ihrerseits Aufführungsgebühren zu erheben, und haben mich beauftragt, diese Gebührenerhebung durchzuführen. Ich bitte Sie ergebenst, mir mitzuteilen, ob Sie bereit sind, mit den von mir vertretenen Firmen einen Pauschalvertrag für 1 Jahr, bis zum 1. Oktober 1906, abzuschließen. Als Pauschalgebühr wünschen wir den gleichen Satz zu Grunde legen, den Sie an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht zahlen. Ich bitte Sie daher, mir mitzuteilen, welchen Betrag Sie nach Berlin steuern.

Sollten Sie nicht an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht steuern, so würden die von mir vertretenen Firmen Ihnen gegenüber auch keine Aufführungsgebühren erheben, jedoch ersuche ich Sie diesfalls, durch eigenhändige schriftliche Mitteilung, mir bestimmt erklären zu wollen, daß Sie nicht an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht steuern.«

Vertreten sind 30 zum Teil sehr bedeutende (Breitkopf & Härtel, Litolff, Siegel, Heinrichshofen, Schubert & Co., Rather, Merseburger, Hug, Hofarth, Steingräber usw.).

Das ist eine schlimme Sache für die Konzertgeber. Viele werden die weitere Besteuerung nicht vertragen können und doch auch wieder nicht auf die Werke der Berliner Anstalt verzichten wollen. Was schließlich tun?

Es gibt nur einen sicheren Weg zur Abhilfe. Die Konzertinstitute schließen sich zu einem Ring zusammen, auf einem Vertretertage wird festgestellt, auf welche Seite der Verleger man sich stellen will. Die anderen Verleger werden boykottiert, bis alles wieder in seine Geleise gebracht ist. Es mögen sich nur erst 10 unserer angesehensten Institute einigen, die anderen werden dann schon gern folgen. Mit theoretischen Auseinandersetzungen ist nichts mehr geholfen.

K.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. September. Am 16. August begann die Königliche Oper die neue Spielzeit mit Rienzi, und dann folgten — wenn auch nicht in dieser chronologischen Reihe — Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Meistersinger. Das ist gewiß recht schön. Befände sich zwischen dem Guten nur nicht immer so viel Kupfer, zu dem ich die Bajazzi, Mignon und dergleichen rechne. Auch Humperdincks Heirat wider Willen kam wieder auf die Scene. Man müßte aber Hänsel und Gretel nicht gar so lieb haben, wenn man sich an den heraldischen zwei Pariser Pensionsmädchen Hedwig und Luise auch nur ein wenig erfreuen könnte. Bei wiederholtem Hören der Oper kommt man zu keinem andern als dem ersten Urteile, daß sie wenig Melodik, wenig Erfindung und kein Gemüt besitzt, aber überkünstelt in der motivischen Arbeit des Orchesters ist. — Schon drei Gäste ließen sich hören. Und sie konnten sich schon »hören lassen«. Die Berlinerin Fräulein *Hempel* trat als Frau Fluth und als Königin Margot auf. Im Ziergesange ist sie bereits sehr gewandt, und das Tonmaterial ihres hohen Soprans ist klangvoll, doch nicht in allen Lagen gleichmäßig. Die entzückten Freunde und Bekannten versprechen ihr bereits eine Gluck'sche große Zukunft. Aber damit kann man nicht vorsichtig genug sein. Einstweilen soll der aufgehende Stern am Schweriner Opernhimmel funkeln, später erst, nach 5 Jahren, am Berliner, wo er jetzt noch von andern Gestirnen verdunkelt werden würde. — Der kalifornische Bassist Herr *Griswold* erschien im Tannhäuser — er sang den Landgrafen — bereits als Mitglied unserer Oper, nachdem er kurz vorher den König Marke als Gast gesungen hatte. Er bedeutet einen wertvollen Besitz für das königliche Institut. Kein schwarzer Baß, auch kein durch besondere Fülle sich auszeichnendes Instrument ist seine Stimme,

[illegible] der Ton des jungen Mannes nach. Jetzt aber verbindet er [illegible] durch wunderbaren Klang und [illegible] der seelische Ausdruck [illegible] Bildung [illegible] Klange und innige Verschmelzung mit dem Worte. Neben dem [illegible] Herrn [illegible] Tannhäuser [illegible] Theater [illegible] Spiel [illegible] daß unsere Tannhäuser-Aufführungen seit längerer Zeit [illegible] Besetzung gemacht [illegible]. Man [illegible] Wort [illegible] Zum ersten Male sang Herr Burger [illegible] Als [illegible] Dichter [illegible] Bühne [illegible] Wenn [illegible] Herr Burger [illegible] Sänger. [illegible] Wagners [illegible] Frauen gerang.

Im Neuen Königlichen Opernhause gab die [illegible] am letzten Tage des August die letzte Vorstellung. Nach dem, was wir in diesem Jahre hörten, darf man [illegible] erwarten. [illegible] Wasserträger [illegible] Jahren [illegible] aufgeführt [illegible] Werk [illegible] Wagner [illegible] Drama, das durch die Musik erhöht und verstärkt [illegible] Wasserträger [illegible] Beethoven [illegible] Wasserträger stets auf seinem Klavier [illegible] Beethoven [illegible]

[illegible] vermutung, und er [illegible] auf seinem Klaviere gehabt haben. Nun, wir dürfen es [illegible] zugeben, daß der deutsche Meister [illegible] Beethoven [illegible] Wasserträger [illegible] Beethoven [illegible] Reicha und [illegible] deutschen Meisters [illegible] Emil Krause.

Elberfeld. [illegible] September 1909. Das gemischte Chor des Königlichen Musikdirektors *Karl Hirsch* veranstaltete [illegible] Programm [illegible] Konzert [illegible] Zeit [illegible] Heinrich [illegible] Leonard Lechner [illegible] Jungfrau [illegible]

Wir danken dem Konzertunternehmer [illegible] Ach Elslein, liebes Elselein mein. [illegible]

lich hat sich gesellet An der Hand verschiedener Instrumentalstücke (Der Fuggerin Dantz auff die lauten von Mekh. Newsiedler — Pastorana zu schallen auf kleine und große geygen von Heinr. Isaak — Intrada auff sechs zinken von L. Hasler u. a.) zeigte uns der Konzertgeber den allmählichen Entwicklungsgang dieser Musikweisen.

Dirigent und Mitglieder des gemischten Chors holten sich reiche Lorbeeren auf einer Gastspielreise durch die Schweiz im August d. J. Der vortrefflich geschulte Chor gab im ganzen 7 Konzerte in Zürich, Bern (2), Interlaken, Luzern, St. Gallen, Ragaz. Neben den schönsten Liedern aus der ersten Blütezeit des weltlichen Volksliedes wurden gesungen das bekannte „Zu Straßburg auf der langen Brück", „Lang ist's her", Wiegenlied von Brahms, Weit, weit aus ferner Zeit von *Karl Hirsch* u. a. m.

H. Oehlerking.

Dessau. Von der Intendanz des Herzogl. Hoftheaters erfahren wir in Bezug auf das Repertoire 1905/06, soweit Oper und Operette in Betracht kommen, folgendes. Im vorläufigen Repertoireentwurf für die kommende Saison werden mehrfach Werke genannt, die bereits im vorjährigen Plane mit aufgeführt waren und deren Wiedergabe auf den nächsten Winter verschoben werden mußte. Von Opernwerken sollen folgende zum erstenmal erscheinen: »Amasis und Kleopatra« von F. E. Weitgenannt, »Jhjanne« von J. von Brennert, »Die Legende der Heiligen Elisabeth« von F. Liszt (in szenischer Darstellung), »Trompeter« von J. Reiter (Uraufführung), event. auch E. Wolf-Ferraris »Neugierige Frauen«, J. Kurers »Dampa und der Emaskur Loriange »Die Opernrevue« usw., sowie die Operette »Die kleinen Michus« von A. Messager. Neueinstudierungen dürften erfahren: Meyerbeers »Afrikanerin« (mit neuen Dekorationen), Glucks »Orpheus« und beide »Iphigenien«, Aubers »Stumme von Portici«, Méhuls »Joseph in Ägypten«, Verdis »Troubadour« usw., doch soll auch das Genre der Spieloper in diesem Jahre besonders gepflegt werden und sind aus diesem Gebiete in Aussicht genommen: von Auber »Der schwarze Domino« und »Teufels Anteil«, Boieldieu »Die weiße Dame«, Cornelius »Barbier von Bagdad«, Donizetti »Lucia von Lammermoor«, Flotow »Alessandro Stradella«, Goldmark »Heimchen am Herd«, Lortzing »Die beiden Schützen«, Mozart »Così fan tutte« und »Zauberflöte«, Rossinis »Barbier von Sevilla« usw. Von Wagner werden »Der Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Meistersinger«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« zur Aufführung kommen.

Sonneberg. Im Kirchenkonzert am 24. September führte Herr Kirchenmusikdirektor *Bernhard Roth* u. a. folgende Werke auf: Improperium (doppelchörig) von Palestrina, Ich gehöre bis in den Tod, Achtstimmige Motette von Neidhardt, Konzert für Orgel und Streichorchester von Heinrich Schmidt, Fantasie in D-dur für Orgel von Rheinberger.

— Nr. 83 der »Mitteilungen« der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und kann kostenlos bezogen werden. Aus dem mannigfaltigen Inhalte dieser Nummer ist vor allem das bevorstehende Erscheinen der vollständigen Partitur zu Wagners Tristan in Taschenformat hervorzuheben, dann die »Meisterwerke deutscher Tonkunst«, die diesen Winter erscheinen werden. Sie enthalten zunächst Werke älterer deutscher Tonsetzer in praktischer Ausgabe für Kirche, Schule, Konzert und Haus. Ein besonderer Abschnitt ist dem von Professor *Hugo Riemann* herausgegebenen Collegium musicum gewidmet, einer Sammlung älterer Kammermusikwerke, die in praktischer Bearbeitung bereits 25 Trios und Quartette zählt. Neu sind 2 Konzert-Formen von J. S. Bach, erläutert von B. Todt. Nach den bisher veranstalteten Aufführungen versprechen diese Stücke Glanznummern der Konzertprogramme zu werden. Ebenso dürfte wohl auch Edgar Tinels, des Komponisten des Franziskus, Te Deum, das, ganz den vom Papst Pius X. in seinem bekannten Motu proprio an Kirchenmusik gestellten Anforderungen entsprechend, bei seiner Aufführung gelegentlich der Jubiläumsfeierlichkeiten in Brüssel einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer machte, bald in die Programme unserer deutschen Chorvereinigungen übergehen. Von Heinz Wetzers einstimmigen Liedern ist eine neue Ausgabe in 3 Bänden angezeigt.

— Um die Lisztsche Muse und hauptsächlich Liszts herrliche Lieder weiteren, aufnahmegerichteten Kreisen zugänglich zu machen, hat der Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, dieselben jetzt in einer wunderschönen, leichten Übertragung für Klavier zu zwei Händen herausgegeben. Der Name des Bearbeiters, Otto Singer, bürgt dafür, daß die Ausgabe eine gelungene ist und jedem Lisztverehrer eine willkommene Gabe sein wird.

— In Eisenach starb am 13. September Professor *Hermann Thureau*, ein Meister der Tonkunst und — was mehr ist — ein herrlicher Mensch. Einst ein gefeierter Lehrer, später ein verehrter Freund des Herausgebers dieser Blätter, wird dem von diesem ein liebevolles Andenken stets bewahrt bleiben.

Besprechungen.

Aus der Sammlung »Neue Pfade zum alten Gott« liegt uns vor: »Jesus, wie er geschichtlich war«, von **Arno Neumann**. Freiburg i. B. und Leipzig, Paul Waetzel.

Das Buch hat sich nicht die Aufgabe gestellt, Resultate eigener neuer Forschung des Verfassers als solche in die Welt zu tragen, es bezweckt eine »Zusammenfassung« des Guten von überall her, wo es der Verfasser fand. Es soll das biblische Quellenmaterial möglichst vollständig vorlegen, um dem Leser die Selbstprüfung zu ermöglichen. Zu vollständiger Erfassung des führenden Heldengeistes unserer Religion durch Prüfung aller der Quellen möchte Neumanns anleiten. — Das religiöse Bedürfnis wird in unseren Tagen merklich reger. Die um religiöse Fragen haben auch an Interesse gewonnen. Unter unseren Lesern werden einige Interesse an dem Buche nehmen. Wir zeigen es gern an.

Von Dr. **Carl Storck** liegen zwei Bücher zur Besprechung vor:

1. Beethovens Briefe in Auswahl in der Sammlung »Bücher der Weisheit und Schönheit«. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. Preis 2,50 M.

Wenige einleitungsweise geschriebene einführende Worte vor den nach ihrem Inhalt in acht Gruppen geteilten Briefen, dann diesen selbst in einer Auswahl, die ein vollständiges Bild des Menschen Beethoven zu geben im stande ist. Daß die Briefe Beethovens einen der erschütterndsten Zeugnisse menschlichen Ringens darstellen, ist bekannt; daß sie vorliegende in Auswahl nicht nur der Musiker, sondern überhaupt jeder gebildete Mensch kennen sollte, ergibt sich damit von selbst.

2. Zweite Lieferung der »Geschichte der Musik«. Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung. Im Jahrgang 1905, Heft 4 der Blätter habe ich auf die erste Lieferung nachdrücklich empfehlend hingewiesen. Die ebenso lehrreiche zweite Lieferung behandelt die fahrenden Spielleute, dann das weltliche Kunstlied des Mittelalters, ferner das Volkslied in der Periode der Einstimmigkeit, endlich das geistliche Lied und die geistlichen Schauspiele dieser Zeit. Das Kirchenl begonnene [illegible] Buch soll die Periode der kontrapunktischen Polyphonie in großen Zügen dar. Auch in diesem Teil berührt die geschickte Einführung in das Musikverständnis, die lebendige, warmherzige, charakteristische Ausprägung der Gedanken ungemein sympathisch. Der Musiker als Mensch wird fortdauernd Gegenstand weitblickender Betrachtung, so daß aus dem Buche eben mehr noch als nur Musikgeschichte zu lernen ist. Seine Lektüre bedeutet den Genuß der Gesellschaft einer lebhaft zusammenhängenden geistvoll entwickelten Persönlichkeit, eines künstlerischen Mannes, bei dem die Begeisterung freilich nicht zur unnahbaren Ekstase wird, dem sie nicht die kritische Schärfe völlig benimmt. So werden denn die folgenden weiteren Lieferungen mit Spannung erwartet, die der Musik der Neuzeit gewidmet sind, nachdem schon die 2. Lieferung mit deren Darstellung anschließend begonnen hat.

Während des Druckes erhalte ich die 3. Lieferung des Werkes.

[illegible] Dr. Alb[illegible]

Neue Musikbücher

Joh. Schreyer. Von Bach bis Wagner. [illegible] Dresden, [illegible] 1903.

[illegible]

Kienzl, Dr. Wilh. Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze. [illegible] Berlin, Allg. Verein für Deutsche Literatur 1904.

[illegible]

Niemann, Walter. Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, [illegible] Tafeln. Leipzig, [illegible]

[illegible]

Kretzschmar, Dr. H. [illegible] Leipzig, [illegible]

[illegible]

[illegible] Prof. Dr. Nagel

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 2. Ausgegeben am 1. November 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Ernst Boehe.

Von Rudolf Louis.

Zu den schönsten Erlebnissen, die einem Lehrer widerfahren können, gehört die Belohnung seiner Bemühungen durch den vollen Erfolg einer in jeder Hinsicht glücklichen und harmonischen Entwicklung seines Schülers. Diese erhebende Erfahrung habe ich selbst kaum jemals wieder in so vollbefriedigender und ungetrübter Weise machen dürfen, wie bei dem ersten Schüler, dessen musikalische Erziehung mir anvertraut wurde, nachdem ich im Herbst 1897 nach München übergesiedelt war, — bei *Ernst Boehe*. Ich sage das hier, wo ich über diesen hochbegabten und heute im jugendlichen Alter von 25 Jahren bereits zu Ruf und Ansehen gelangten Künstler sprechen soll, nicht etwa, um mich meiner Lehrerfolge zu rühmen. Es kann das schon deshalb nicht meine Absicht sein, weil es nicht mir zukommt zu entscheiden, wieviel von dem unleugbar imponierenden Wissen und



Können, über das Boehe verfügt, er mir, seinem Lehrer in Harmonie, Kontrapunkt und Fuge, und was er denen verdankt, die neben und mit mir seinen musikalischen Unterricht geleitet haben, wie *Josef Pembaur jun.* und *Heinrich Schwartz* (Klavier) und vor allem auch *Ludwig Thuille* (freie Komposition). Vielmehr habe ich den offenen Ausdruck jenes persönlichen Gefühls, das mich mit Boehe verbindet, nur darum an die Spitze dieser Zeilen gestellt, weil ich die Verpflichtung fühlte, den Leser von vornherein nicht darüber im Unklaren zu lassen, daß hier ein dem Künstler Nahestehender redet und urteilt, der Lehrer über seinen früheren Schüler, auf den er stolz ist, nicht nur weil etwas aus ihm geworden, sondern namentlich auch darum, weil er einen sympathischen Strebensgenossen und treuanhänglichen jungen Freund an ihm sich gewonnen hat.

Ernst Boehe wurde am 27. Dezember 1880 als zweiter Sohn des kgl. Majors August Boehe zu München geboren. Der Umstand, daß auch sein älterer Bruder, Kapellmeister Karl Boehe, die Künstlerlaufbahn ergriffen hatte, mochte viel dazu beitragen, daß das musikalische Talent des jüngeren so frühzeitig geweckt wurde. Jene musikalische Atmosphäre, in die der angehende Kunstjünger gewöhnlich erst zu kommen pflegt, wenn er sich für die Kunst als Lebensberuf entschieden und mit seinen Fachstudien begonnen hat, sie konnte Ernst Boehe bereits als Knabe im elterlichen Hause einatmen. Dazu kam dann noch der Vorteil, daß der junge Künstler in München aufwuchs, wo nicht nur das öffentliche Musikleben in Bezug auf Regsamkeit, Vielseitigkeit und künstlerischen Ernst dem keiner anderen deutschen Großstadt nachsteht, sondern auch eine Fülle der Anregung und Förderung gerade für den werdenden Komponisten davon ausgeht, daß kaum in einem andern Centrum des deutschen Musiklebens so viele bedeutende und, was besonders wichtig ist, den allerverschiedensten Kunstrichtungen angehörende schaffende Tonkünstler sich zusammengefunden haben wie hier.

Gleich den meisten jungen Komponisten unserer Zeit fing auch Boehe seine produktive Tätigkeit auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik an. Zur Stunde liegen vier Liederhefte von ihm vor, die 17 Gesänge mit Klavierbegleitung enthalten. In Op. 1 noch etwas unsicher und unbestimmt, zeigt er schon in Op. 2, dem schon durch die Textwahl bemerkenswerten Theodor Stormschen Cyklus »Tiefe Schatten«, Eigenschaften, die keine gewöhnliche Begabung verraten, und die sechs Gesänge von Op. 4 wie die von Op. 5 (zwei) stehen durchaus auf der vollen Höhe dessen, was die moderne Entwicklung der musikalischen Lyrik errungen hat; für mich gehören sie zu den erfreulichsten und wertvollsten Erscheinungen der letzten Jahre auf einem Gebiete, wo Dilettantismus und Modenarbeit gerade in der jüngsten Vergangenheit so unsagbar viel gesündigt haben. Dabei zeigt sich Boehe, abgesehen von seinen rein musikalischen Qualitäten, als ein Tonpoet von großer Vielseitigkeit, dem der neckische Ton eines Bierbaumschen Scherzes (»Das Kätzchen«) ebenso liegt, wie er für den schwermütigen Ernst Stormscher Seelenlyrik (»Die Stadt«, »Meeresstrand«) oder den ingrimmigen Desperadohumor Jacobowskis (»Der Landstreicher«) den richtigen Ausdruck mit erstaunlicher Treffsicherheit zu finden weiß. Dem Orchester wandte sich Boehe zum ersten Male in den zwei Gesängen für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung Op. 3 zu, an denen die Gewandtheit der Instrumentation und die durch die Klangschönheit erst in erster Linie bedingte Stimmungskraft besonders hervorzuheben sind.

Nachdem durch *Siegmund von Hausegger*, der als Dirigent des Kaimorchesters das Banner des musikalischen Fortschritts in München so tapfer entfaltet hatte, diese beiden Orchesterlieder und durch bedeutende Gesangskünstler wie *Hertha Ritter* (die spätere Gattin Hauseggers), *Josef Loritz*, *Franz Bergen* u. a. mehrere der Klavierlieder wiederholt zu öffentlichem Vortrag gelangt waren, erwarb sich im Winter 1902/03 der unserem Musikleben inzwischen leider so jäh entrissene *Hermann Zumpe* um Boehe das hoch anzuerkennende Verdienst, die erste größere Orchesterkomposition des jungen Musikers in das Programm eines der Abonnementskonzerte des Münchner Hoforchesters aufzunehmen. Es handelte sich um das erste Stück eines cyklischen Werkes »Aus Odysseus' Fahrten«, vier Episoden für großes Orchester. Die erste von ihnen, »Ausfahrt und Schiffbruch« betitelt, errang Boehe in seiner Vaterstadt jenen großen Erfolg, der seinen Namen zuerst bekannt machte, einen Erfolg, der dem Werke auch treu blieb, als es im folgenden Sommer bei der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Basel gehört wurde. In der Folge machte es die Runde durch die Konzertsäle Deutschlands, und auch dem zweiten und dritten Teile des Odysseuscyklus (»Die Insel der Kirke«, »Nausikaa«) erstanden in Männern wie Felix Mottl, Arthur Nikisch, Bernhard Stavenhagen begeisterte Interpreten. Der abschließende Teil endlich (»Odysseus' Heimkehr«) erlebte seine Uraufführung unter des Komponisten eigener Leitung auf der diesjährigen Tonkünstlerversammlung zu Graz und erregte bei dem erlesenen Festpublikum einen wahren Sturm der Begeisterung.

Die Eigenschaften, die diesem Werke seine zahlreichen und starken Erfolge gesichert haben, sind solche, wie sie bei einer Erstlingsschöpfung auf dem Gebiete der Symphonik nur selten sich vereinigt finden, und zumal bei einem Künstler, der überhaupt erst am Anfange seiner Laufbahn steht. Diese Eigenschaften sind: souveräne Beherrschung der Kompositionstechnik wie namentlich auch des Orchesterapparats, Frische und Gesundheit des Empfindens in Verbindung mit einer nicht alltäglichen Kraft und Ergiebigkeit der melodischen Erfindung, Kühnheit, die durch einen in diesem Alter bei starken Begabungen höchst seltenen Sinn für Maß und Ordnung in Schranken gehalten wird, und — vielleicht die auffälligste Seite an diesem frühreifen Talente — das ganz eminente Vermögen zu logischem Aufbau, zu zwingend wirkungsvoller Architektonik, ein Vermögen, das »Odysseus' Heimkehr« geradezu den Stempel des Meisterhaften aufdrückt. Speziell als Programmmusiker zeigt Boehe — und zwar um so sicherer, je weiter er in dem Odysseuscyklus vorrückte — die Fähigkeit, auf die es bei dieser Gattung alles ankommt, nämlich den dichterischen Gegenstand so zu erfassen, daß er zwingend musikmöglich wird und das poetische

Bild den Rahmen für eine wahrhaft musikalische Form abgibt.

Gegenwärtig arbeitet Boehe an einem neuen Orchesterwerke, das in der Skizze bereits vollendet ist. Es trägt den Titel »Taormina« und gibt sich als eine musikalische Stimmungslandschaft, die wirkungsvolle Gegensätze — christliche Gegenwart und antike Vergangenheit, südlich leichtlebigen Augenblicksgenuß und über die Vergänglichkeit des Irdischen düster reflektierenden nordischen Ernst — zu einer mächtig sich steigernden Einheit zusammenfaßt.

Zur Naturgeschichte des Scherzo.

Von Dr. W. Caspari.

(Schluß.)

Solange man die Neuerung nur von dieser Seite betrachten konnte, lautete das Urteil über sie ungünstig. *Spohr* ist es sicher dem Wiener Meister nicht zum Lobe, daß er ihm das Scherzo — und was für eines — eine Karikatur auf das Scherzo — zur Domäne gab. Und nicht nur von Kassel ging die Opposition aus. *Riehl*, der Sohn Hessen-Nassaus, dessen Einfluß auf das deutsche Musikleben noch auf eine lehrreiche, nicht immer zustimmende Darstellung wartet, sehnte sich ostentativ nach dem Menuett zurück, wie der Kölner Bürger im Märchen nach den Heinzelmännchen, und riet Komponisten, die nichts Besseres wissen, als einen Sturm im Glase Wasser heraufzubeschwören, zum Schweigen. Die Stimmen des Unmutes über die veränderte Richtung sind auch heute nicht verstummt.

Riehl hatte mit jener Kritik den Beethoven der 4. oder 9. Sinfonie, der Sonate Op. 106 nur nebenher mit geschlagen; der Mann, auf den er eigentlich zielte, war Schumann. In der Tat, Schumann, Kreisleriana, Papillons, Novelletten, Klaviersonate in gmoll — Schumann ist nichts ohne das neue Scherzo. An dieser kompositorischen Individualität ist es ein konstituierender Zug geworden. Dies gibt Veranlassung, den Überblick über die Einflußsphäre des neuen Scherzo anzustellen. Sie ist wirklich nicht gering: Chopin in bmoll, Brahms, Mendelssohn und die Nordländer, eine Anzahl Balladen von Löwe bis Hugo Wolf, dazu große Nummern aus der komischen Oper, aber auch Teile der Meistersinger, Kurvenal im Tristan, im »Ring« Zwerge, Riesen und Loge. Dazu kommt neuerdings das Brucknersche Scherzo mit einer Beharrlichkeit, als könnte es gar nicht mehr anders sein. Es ist mindestens mißlich, einer so ausgesprochenen Richtung in der Kunst ohne Fühlung gegenüber zu stehen.

In diesem stattlichen Bestande kann, wie zunächst festzustellen ist, von einem Überwiegen des Satirischen nicht die Rede sein. Von hier darf also der Einspruch gegen das moderne Scherzo nicht ausgehen. Ein anderes Element hat die Herrschaft im Scherzo an sich gerissen: man wird es gemeinverständlich das phantastische nennen dürfen, und es ist der Kunst, ist der Musik im innersten verwandt. Vergnügen macht uns nicht bloß das Behagliche wie es im alten Menuett gepflegt wurde, sondern auch das Anregende; es gibt nicht nur ein Lächeln, sondern auch ein Lachen, nicht nur stillvergnügtes Summen, sondern auch ausgelassenes Jauchzen. Das sind auch Entdeckungen, die Tonkunst hat sie an dem ursprünglichen dritten Satze der vierteiligen Suite gemacht. Sie hat, das kann nicht geleugnet werden, einen gewaltigen Schritt in das Naturwahre hineingetan, aber sie ist damit auch im letzten Grunde der Tendenz, welche seinerzeit das alte Menuett in der Suite verfolgte, treu geblieben. Denn auch dies tauchte in einen Naturzustand der Menschheit unter. Unter Natur verstand es ungefähr die Idylle, unberührte friedliche Unschuld, so wären die Dinge ohne das Eingreifen des menschlichen Geistes. Wir aber sehen nicht überall Frieden in der dem Machtbereich des Menschen noch entzogenen Welt; es hätte nicht erst der Tiefseeforschung bedurft, dieses Idyllendogma, das wir namentlich Rousseau verdanken, zu korrigieren; nicht nur entzweiend und entartend hat unsere Kultur gewirkt, sie hat auch nivelliert und geglättet, gebändigt und erzogen; wir schließen daraus auf ein Maß von Wildheit und Gefährlichkeit in der Natur, nach der wir geradesogut wie die Alten ein Bedürfnis haben; wir bemerken in ihr Kräfte, denen gegenüber die Kultur versagt, und betrachten gerade diese Kräfte mit Wohlgefallen. Weil unser Naturbegriff ein anderer geworden ist, darum ist unser Scherzo nicht mehr das alte Menuett. Im Menuett spiegelt sich der alte Naturbegriff, im Scherzo der unsrige. Aber Natur ist es hier wie dort, der sich beide zuwenden. Insofern ist im letzten Grunde das Scherzo der Tendenz, welche in der Suite das Menuett verfolgte, treu geblieben: von der Stufe des persönlichen Lebens führt ein Schritt hinunter zu der Natur als der Grundlage, auf der sich das Persönliche erheben kann.

Wir haben Grund zu der Meinung, daß unser Naturbegriff realistischer ist als der alte; auch suchen wir die Natur nicht mehr bloß außer uns, wir suchen auch eine Natur in uns und fühlen uns genötigt, auch an dieser Beobachtungen anzustellen. Unser

Scherzo arbeitet denn auch, entsprechend der fortgeschrittenen Realistik, mit drastischeren Mitteln als das alte Menuett. Hier handelt es sich aber nur um einen Fortschritt in der — nicht bloß kompositorischen, sondern im allgemeinen künstlerischen Technik des Scherzos, nicht um eine Verschiebung seiner Eigenart. Es ist mit dem wie mit dem Schauspiel. Die Sonnenaufgänge und Blutspuren usw. kann man dort jetzt viel »natürlicher« darstellen, aber niemand soll glauben, das sei wirklich die Sonne, oder die Menschen, welche agieren, vergössen ihr eigenes Blut, ständen persönlich zueinander in einem Verhältnis des Hasses. Kunstprinzip der Bühne ist es, die Grenzen der Bildlichkeit nie zu verlassen, und die »wirklichen« Gladiatorenkämpfe im Schauspiel der Cäsaren waren, von allem anderen abgesehen, auch ein Stilfehler. Unter dem Prinzip der Bildlichkeit aber kann der kräftigste Realismus gepflegt werden, keineswegs jedoch darf wirkliches Geschehen zum künstlerischen Schauspiel gestempelt werden. So ist auch das Scherzo realistisch geworden, nicht real. Es verläuft nicht kraft irgendwelcher psychologischer Notwendigkeit oder Veranlassung und widerstrebt dem Versuche, etwas dergleichen nachzuweisen. Ebenso wenig bezweckt es, den Willen zu irgendeiner Aufgabe zu bestimmen, das Gefühl in der Richtung auf irgend ein vorhandenes, gedachtes Einzelobjekt zu beeinflussen, einer bestimmten Vorstellung unterzuordnen. Manche behaupten ja, was hier vom Scherzo gesagt ist, von aller Musik. Hört man ihnen näher zu, so setzt der Beweis in der Regel mit Beispielen aus der Welt des Scherzo ein: die Stücke müssen natürlich nicht immer Scherzo heißen, es können Impromptus, Phantasie, Konzert, Capriccio usw. genannt sein. Aus neuen Formen baut sich da vor dem Menschen etwas auf, zu dem er vielleicht hinaufschauen muß, vor dem er geradezu erschrickt, so sehr wird er sich seiner eigenen Kleinheit bewußt: dennoch — das Gewaltsame, daß die Seele sich beugen muß, hat nichts Tragisches, das vorgehaltene Schreckbild ist ja Phantasie: »es kann so sein, wie es gemalt wird,« ist bei weitem nicht ein solches Gefühl wie: es ist da und will an uns. Die Grenze zwischen dem Gebiete des bloß ästhetischen Seelenlebens und dem des gesamtpersönlichen Lebens wird scharf. Das Scherzo bleibt innerhalb der Schranken des ersteren Gebietes stehen, was man von andern Teilen der Suite nicht sagen kann. Das Scherzo kommt, aber es sollte nicht kommen, ist es vor sich gegangen, so sind wir noch beinahe in derselben inneren Verfassung wie bei seinem Anbruch. Beinahe, denn wie die Geisteskräfte nach dem Schlafe in einem andern Stande sind wie vorher, wie keine Antwort meist eine gleichgültige Antwort ist, so ist das Scherzo in seiner Wirkung auf die Hörer eben dadurch sicher, daß es keine Einwirkung auf sie in diesem oder jenem Sinne beabsichtigt, und gerade, weil der Komponist das weiß, bedient er sich der Scherzo-Form, etwa wie folgt.

Zweierlei Wege kann das Scherzo einschlagen, kann wohl oft auch in zweifachem Sinne interpretiert werden, je nachdem der Hörer entweder in die Grenzen einer bescheideneren Kreatürlichkeit gebannt bleibt oder er sich mehr die Person des Komponisten, wie sie sich im Scherzo kundgibt, hinzuversetzt und durch diese niemals zu erzwingende Verschmelzung des Gottmenschlich-Menschlichen bewußt wird. Im ersteren Falle geht der Hörer nicht in der Musik auf, er empfindet sie fortwährend als etwas an sein Ich von außen Herantretendes, er hat ein Schauspiel vor sich, ein hereinbrechendes, beängstigendes, zerstörendes, niederschmetterndes, vielleicht eine ganze Katastrophe oder was der Komponist gestalten mag: nur ist es nicht seine, des Hörers Katastrophe, sondern er befindet sich ihr gegenüber in der weniger schmerzhaften Rolle des *Zeugen*. Immerhin, um einen Reiz dieser Art bereichert, ist seine Seele nicht mehr ganz dieselbe wie vor dem Scherzo, und diese Veränderung kommt nicht nur in Betracht, wenn man die Rechnung recht genau nimmt, sondern das, was das Scherzo vorhin hervorgerufen hat, ist noch der letzte, bleibende Eindruck, schöpfend aus der außer uns befindlichen Natur.

Wird dagegen der andere Weg eingeschlagen, daß sich der Hörer in seiner Eigenschaft als Glied der Menschheit, der er zusammen mit dem Komponisten angehört, in diese Tonsprache einleben mag, dann wird von dem Scherzo fast ausschließlich ein anregender, belebender Eindruck, ohne denselben näher zu bestimmen, auszusagen sein. Weil ein Mensch diese Kraft und Kunst entfaltet hat, von der das Scherzo zeugt, wird sich der Hörer an dieser menschlichen Leistungsprobe freuen. Die Kunst wird sich dann darin gefallen, die Empfindung eines Abstandes zwischen der Individualität des Künstlers und des Hörers möglichst einzuschränken, den Hörer auf eine solche Höhe seines künstlerischen Selbstbewußtseins zu heben, daß er die Illusion hat, das sei seine eigene Phantasie, die sich in dem gehörten Scherzo entfalte, so vermöge er selbst die Natur zu sehen und abzubilden: die Natur ... wird in den Vordergrund gestellt.

In beiden Fällen bleibt das Scherzo ein Spiel. In dieser Beurteilung liegt nicht die geringste Schärfe. Schon die Sprache müßte vor einer derartigen Unbill warnen, da sie Musizieren überhaupt als Spielen bezeichnet. Spiel im höheren Sinne ist das absichtslose Darstellen der Kräfte, verbunden mit der Freude an der vorhandenen Kraft: die Kraft muß sich ebenso an dem, was sie sich erlaubt, wie an dem, worin sie sich zurückhalten kann. Daher hat im Scherzo die Technik, worauf oben schon hingewiesen wurde, Gelegenheit zu

ihrer Entfaltung. Wir sind nunmehr in der Lage, dieser Seite des Scherzo noch mit einigen Worten näher zu treten: es handelt sich also nicht mehr um die Sphäre der Stoffe für das Scherzo, sondern um die Mittel für ihre Vorführung.

In der Suite ist das Scherzo die Stelle, an der die Kunst brillieren darf. Das ersonnene Schreckbild oder Luftschloß soll so greifbar-wahr gemacht werden, wie nur möglich. Da ist das Virtuosentum in seinem Element. Der Suitenkomponist bringt hier seinen Befähigungsnachweis dafür, daß er in den andern Sätzen ernst genommen werden darf, in denen das Formenspiel selber nur Mittel ist. Das Scherzo ist zu den persönlich gerichteten Sätzen ein Gegenstück, eigens dazu angebracht, um denjenigen Eindruck, der in den andern Sätzen erstrebt wird, mit Bewußtsein als persönlichen aufnehmen zu lassen. So setzt sich im Scherzo die Kunst in den Stand, die ihr besonders verwandte Phantasie auszuschöpfen. Oft sonst läßt sich die Kunst die Stoffe her- und dorther geben, sie gestaltet sie aus, stellt das Wesentliche an ihnen ans Licht, bringt sie auf ihren idealen Ausdruck; auch da schon hat selbstverständlich die Phantasie genug zu tun. Im Scherzo aber stellt die Phantasie bereits die Aufgabe selbst, der in der ganzen Natur nichts zu groß ist; die Kunst bearbeitet diese Aufgabe dann wiederum mit Phantasie. Was Wirklichkeit ist, kümmert sie hierbei von vornherein nicht. Es ist klar, daß erst eine lange Erfahrung, große Sicherheit, wohlgeübte Kraft vorhanden sein mußte im einzelnen Künstler sowohl, wie in der Umgebung, von der dieser einzelne lebt, bis eine Aufgabe mit so wenig Stützpunkten mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden konnte, ohne daß dies das lähmende Ergebnis war: aus Nichts wird Nichts.

Die Suite hat für ihre tiefe Aufgabe an dem Scherzo einen Durchgangspunkt, an welchem sie sozusagen die Szenerie ohne das Drama zeigt. Geht z. B. der letzte Teil der 5. Sinfonie Beethovens darauf aus, ein Gefühl von Freude hervorzurufen, so handelt es sich darum, dieses Gefühl auf alle Art zur Realität zu verhelfen. Zu bannen sind etwaige Zweifel, ob es eine Kraft gibt, die will, daß wir uns freuen, deren Führung wir uns überlassen dürfen. Wenn mitten in diesem Satze bekanntlich für einen Augenblick die Erinnerung an das Scherzo aufgerollt wird, so dürfte die Absicht des Tonsetzers sein, den Hörer, der unter dem Einfluß der freudigen Töne steht, die Gegenprobe machen zu lassen, um dessen, was der letzte Satz ihm sagt, um so gewisser zu werden: sobald die erinnernde Unterbrechung zu Ende ist und die Musik wieder in die freudigen Klänge hereinstürmt, wird sich der Zuhörer sagen können: Ja, die Freude ist mehr als so ein Spiel oder eine Möglichkeit, du darfst dich freuen, und du kannst es jetzt, ich habe Mut, den Lebenswillen, der in der Welt ist, zu bejahen, mich ihm anzuschließen. — Denselben Dienst aber, den diese Episode zur Gesamtwirkung des letzten Satzes beiträgt, tut das ganze Scherzo der 5. Sinfonie überhaupt, was hier nicht näher ausgeführt werden soll. Sachlich in Harmonie mit dem Gesamtgehalt der Sinfonie, hält es sich in den Grenzen des rein ästhetischen Seelengebietes; wieviel oder wie wenig von da aus in Richtung auf das Seelenganze möglich ist, tut das Scherzo dar.

Das Scherzo, dieses freie Spiel der künstlerischen Kräfte, schöpft aus Formen; daraus folgt, daß es nicht im mindesten ungebunden ist gegenüber den Formen, mit denen es jeweils arbeitet. Im Gegenteil, nachdem es auf manches, das der Musik an sich offen gestanden hätte, verzichtet hat, muß es dem Wenigeren, mit dem es sich begnügt, um so treuer bleiben, um auch aus dem Wenigen noch etwas machen zu können. Mit der Phantasie der Erfindung muß die straffste Konsequenz, die strenge Zucht des geschulten Könnens um der Einheitlichkeit und Deutlichkeit willen Hand in Hand gehen. Was ist im Scherzo zu bieten? realistische Natürlichkeit; wie ist sie zu bieten? mit reifster Kunst. Wer ist Herr im Scherzo? Die unbegrenzte Phantasie; wie übt sie ihre Funktion aus? mit peinlicher technischer Sorgfalt.

In dieser Gegenüberstellung bewegt sich wenigstens der Eindruck, den man heute wieder vom Brucknerschen Scherzo bekommt. Im Haushalten mit der einfachen, einmal gegebenen Erfindung bis zur Knauserigkeit, im unablässigen Verfolgen des ausgesprochenen Planes wird man das Charakteristische dieser Stücke sehen müssen. Einstweilen ist ihr landläufiger Ruf der der Formlosigkeit. Wird doch dieser Mann, der als Mystiker, als Freund seines wie kräftigen Lebensgenusses, als unverhohlener Katholik komponiert hat, für einen Propheten des Pessimismus ausgegeben mit Bezug auf diese angebliche Auflösung der festen Formen. Beide Irrtümer werden dadurch, daß einer auf den andern gestützt werden soll, nicht haltbarer. Für sein Scherzo gibt es kaum eine treffendere Bezeichnung als das neuwienerische »Hetz«.

Bruckner verbindet aber die neue und die alte Art der Erholung. Im Scherzo läßt er zunächst den Hörer über seinen gegebenen Zustand phantastisch hinaussteigen, dann aber muß er mit berechnetem Kunstgriff wieder hinabsteigen in das Kleine und Niedliche, wie es das alte Menuett bezweckte. Das Menuett hat Bruckner also nicht über Bord geworfen, er verlegt es in das Trio. So ist das Menuett seiner Idee nach auch heute nicht verschwunden. Der geschichtliche Zusammenhang ist noch immer nicht vergessen. Die Entwicklung, die sich vom Menuett aus abgespielt hat, gleicht allerdings meinem Erachten dem Wachstum der Variationen aus dem Diabellischen Walzer. Sind

sie nicht engstens an ihr Thema angeschlossen? Ist etwas Neues, aus dem Walzer nicht Ableitbares zu konstatieren, wird in demselben Gegebenes ignoriert? Dennoch — nach bekanntem Wort — an dem neuen Menschen, der aus dem Walzer hervorgegangen ist, ist der Walzer selbst nur noch das — Hühnerauge. Ungalant gesagt, aber Beethoven konnte ja nicht tanzen.

Man kann angesichts des neuen Scherzos den Ausruf nicht unterdrücken: Was ist aus dir geworden! Aber ohne Pessimismus. Das Scherzo, alias Menuett, bleibt die Antwort nicht schuldig. Es könnte sich auch in die Brust werfen und sagen, was aus ihm geworden ist: Die Phantasie, die Kunst, die Natur, kurzum mehr wie Ihr!

Druckfehlerberichtigung.

In Heft I muß es heißen: S. 7 links, Anmerkung: Auch diese Art der Satz ist nicht bei. S. 7 Spalte 2, Zeile 2, letztes Wort »die« statt »dong«. S. 8 Spalte 2 Zeile 25: Minuette statt Menuette. S. 8, Spalte 1 Zeile 17 von unten: »Neuerung« statt »Steuerung«. D. Verf.

Der Schulgesangunterricht.

Eine musikalische Zeit- und Kulturfrage.

Von H. Oehlerking.

»Die Kunst für das Volk.« So lautet die Losung auf Lehrerversammlungen und Kunsterziehungstagen, in Zeitschriften und Büchern. Mehr als bislang soll das ästhetische Gefühl gepflegt werden, der Schuljugend soll das äußere und innere Auge geöffnet werden für das Wesen und die Schönheit unserer Künste: Malerei, Bildhauerei, Baukunst u. a. Wenn nun auch die deutsche Volksschule seit ihrem Bestehen für die Musik eingetreten ist und lange Zeit einen Vorsprung vor andern Völkern gehabt hat, so wird ihr heute nicht mit Unrecht der Vorwurf gemacht, überholt zu sein. Es sei nur hingewiesen auf den Bericht des Engländers *John Hullah*, der 1881 dem britischen Parlament einen Bericht über den Stand des Schulgesangunterrichts verschiedener europäischer Nationen vorlegte. *John Hullah* hatte auf seiner Studienreise durch genaue Beschreibungen und Vergleiche die Leistungen festgestellt. Unsere Schulen erhielten dabei eine beschämende Zensur. Wie ist diese Tatsache zu erklären?

In den vorigen Jahrhunderten hatte die Musik, der Gesang eine ganz andere Wichtigkeit für das Leben in Gemeinde, Schule, Haus, in Stadt und Land. Durch *Luthers* Anordnung des protestantischen Gottesdienstes, durch die Stellung des Gemeindegesanges in demselben, wurde die Vor- und Mitarbeit der Schule in nachhaltigster Weise herangezogen. Laienchöre erlernten in den Kantoreien Figuralmusik und trugen sie in das Volk hinein. Die weltlichen Seitenstücke hierzu waren die Stadt- und Dorfpfeifereien; sie sorgten dafür, daß bei keiner Taufe, Verlobung, Hochzeit die Musik, der Gesang fehlte. Kein Geburtstag eines achtbaren Bürgers oder Bauern ohne ein Ständchen! Kein Leichenbegängnis ohne den tröstenden und erhebenden Choral! Kein Dorf, das nicht unter den Bauernburschen seine Künstler auf Geige, Flöte, Klarinette, Trompete, Brummelbaß hatte und sein Fest durch Musikaufführungen verschönte. Frisch erklangen einst die Lieder ins Leben hinein, erfreuten Ohr und Herz, erhoben Seele und Gemüt aus der Alltagswelt in lichte Höhen. Wie ein Märchen erscheint uns Heutigen die damalige Welt, die *Ludwig Richter* in seinen Bildern (»Im Frühling, Auf dem Berge, Gück in die weite Welt, Hausmusik, Brautzug«) so meisterhaft malte und zeichnete. Nur noch in einzelnen Gebirgsgegenden, in entlegenen Tälern trifft man noch die letzten Reste alter, herrlicher Volksmusik. Fast ganz verschwunden ist die Gestalt des lebensfrohen Postillons, der vom Bock des Postwagens herab lustig seine Weisen in Feld und Wald erklingen ließ. Welch liebliche Poesie sich einst um die Person des Nachtwächters wob, erkennen wir heute eigentlich nur noch, wenn wir bei der Aufführung von *Wagners* Meistersingern auf der »Bühne« sehen, wie er früher leibte und lebte.

Heute hat niemand mehr Zeit, sich behaglich einzurichten; es fehlt Muße und Ruhe, sich das Dasein durch Gesang und Spiel zu verschönern. Die Jagd nach Glück und Reichtum, dazu eine gemütleere Presse und seichte Literatur hat den Born musikalischer Freuden getrübt und verstopft. Wo gibt es noch ein Haus, in dem Quartettspiel oder sonstiges Ensemblespiel gepflegt wird? Häufiger schon hört man den durch ein Instrument (Klavier) begleiteten Gesang, während das Klavierspiel zur wahren Landseuche geworden ist. Unser Volk ist liederarm geworden, unser Schulgesang kann nicht mehr zehren von dem Segen der Vorfahren, der Mithilfe und Unterstützung des Elternhauses, die Schule ist auf sich selbst angewiesen, sie muß sich durch den Unterricht selbst helfen, und letzterer muß andere, moderne Wege einschlagen, wenn er das leisten soll, was anderswo (z. B. Schweiz, Holland, Belgien) nach dem oben erwähnten *John Hullah* geleistet wird.

Soll der Gesang, die musikalische Sprache des Komponisten in Verbindung mit dem Wort des Dichters, gleich einer starken, ersichtlichen Macht überall die edelsten Seiten der menschlichen Seele anschlagen, in Haus, Schule und Leben seine frühere Stellung wieder einnehmen, so ist seine erste und vornehmste Aufgabe diese:

Unverderbare Einprägung, freier und gefühlvoller Vortrag einer gewissen Anzahl Lieder und Choräle, in denen poetisch und musikalisch wertvoll Freude und Lust daheim und in der Fremde, Trauer und Schmerz in düsteren Stunden des Lebens, Liebe und Treue zu König und Vaterland, Vertrauen auf Gott beredten Ausdruck findet. Solche Lieder, die aus dem reichen Schatz des deutschen Volks- und volkstümlichen Liedes auszuwählen sind, soll der Schüler nicht nur im Chor, sondern auch einzeln gut singen können. Zu diesem Behufe ist gedächtnismäßige Aneignung des Textes unbedingt erforderlich. Freilich kann dieses Ziel nicht in zwei wöchentlichen Gesangstunden allein erreicht werden. Es muß von anderen Seiten her dem Singunterricht in die Hände gearbeitet werden, z. B. muß im Deutschunterricht die Liedtexte zu lesen, zu erläutern und zu memorieren,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Gründen der Schuldisziplin sich diese Einrichtung nicht durchführen läßt, könnte man die mutierenden Schüler zu einer besonderen Klasse vereinigen und Unterricht in der Theorie oder Musikgeschichte erteilen. Ein 2. wunder Punkt ist die Durchführung des Klassenunterrichtes bis zur Prima. Diese Forderung ist wohl in den Schulordnungen ausgesprochen, aber es richtet sich niemand darnach. Nur die Sexta und Quinta hat wöchentlich 2 Singstunden; die folgenden Klassen begnügen sich in der Regel mit einer Chorstunde, die eben ausreicht, um die Vorträge zu Kaisers Geburtstag oder anderen Festlichkeiten einzuüben. Was könnte nicht alles geleistet werden, wenn jede Klasse einer neunstufigen Anstalt die vorgeschriebenen Gesangstunden abhielte; nicht nur die edelsten Perlen des Volks- und volkstümlichen Liedes könnten dauernd geistiges Eigentum unserer jugendlichen Sänger sein, auch einen Schubert, Schumann, Loewe würde man ihnen verständlich zu machen versuchen. Um ein so hohes Ziel zu erreichen, müßten die Gesanglehrer aber auch in Bildung, gesellschaftlicher und amtlicher Stellung den übrigen Lehrern der Schule gleichgestellt sein, denn nur so wäre eine Arbeit im Geiste und in der Interessensphäre der gesamten Anstalt möglich. Früher gab der Kantor der Lateinschulen neben Gesang auch wissenschaftlichen Unterricht; heute fungieren sehr tüchtige und fleißige seminarisch ausgebildete Lehrer nur als technische Lehrer für Gesang an Gymnasien usw. und müssen es sich von den Oberlehrern und leider oftmals auch von namentlich älteren Schülern gefallen lassen, daß man sie als Volkserzieher 2. oder 3. Ranges ansieht und behandelt.

Erst wenn es gelungen ist, die besprochenen Krebsschäden zu heilen, werden die Zeiten wiederkehren, wo unsere höhere Schulen mit Aufführungen größerer Werke (Oratorien*) zur Ehre ihrer selbst und zum Ruhme der deutschen Musik an die Öffentlichkeit treten wie einst unter dem großen *Sebastian Bach* der Thomanerchor und das Graue Kloster noch in unseren Tagen unter dem unermüdlichen *Bellermann*.

Nur auf dem Wege gründlichster Reform in niederen und höheren Schulen, ferner der Einführung des Gesangunterrichtes in den Fortbildungsschulen und einer aufmerksamen, edlen Pflege des Gesanges, auch im Militär werden wir einen echten deutschen Volksgesang wiedergewinnen, der das ganze Leben verschönt und dem Geber dieser herrlichen Kunst aller Herzen freudig entgegenschlagen läßt.

> Wer sich der Musik erkiest,
> hat ein himmlisch Gut gewonnen,
> denn ihr erster Ursprung ist
> von dem Himmel hergenommen,
> da die lieben Engelein
> selber Musikanten sein.
>
> Luther.

*) Dazu reichen die jugendlichen Stimmen nicht aus.
Die Red.

Lose Blätter.

Die Dicht- und Tonkunst und der Königsberger Dichterkreis.

Zur Erinnerung an Simon Dach und Heinrich Albert.

Von August Weimer (Berlin).

Wer kennt nicht das herzinnige Gedicht Simon Dachs:

> Ännchen von Tharau ist's, die mir gefällt,
> Sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld,
> Ännchen von Tharau hat wieder ihr Herz
> Auf mich gerichtet in Lieb und in Schmerz.
> Ännchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut,
> Du, meine Seele, mein Fleisch und mein Blut.

Dies ursprünglich im preußischen Niederdeutsch gedichtete und von Herder ins Hochdeutsche übertragene Gedicht ist im echten Volkston gehalten und hat in der bekannten Melodie von Friedr. Silcher besonders die Herzen der Jugend gewonnen, ob es nun auf der Dorfstraße oder in studentischen Kreisen ertönte. Der Königsberger Poet soll nach einer alten Tradition dies anmutige, reine, innige Liebeslied an Anna Neander, die Tochter des Pfarrers des Dorfes Tharau bei Königsberg, gerichtet haben. Nach neueren Forschungen hat Dach dagegen dies Lied aus Freundschaft für die Pfarrersfamilie zu Ännchens Hochzeit gedichtet. Jedenfalls hat es dem Dichter einen unvergänglichen Ruhm eingetragen, wie denn auch sein edles, schönes Lied von der Freundschaft:

> »Der Mensch hat nichts so eigen,
> So wohl steht ihm nichts an,
> Als daß er Treu erzeigen
> Und Freundschaft halten kann«

außerordentlich populär geworden ist.

Simon Dach ist an der äußersten Grenze deutscher Kultur, in Memel, am 29. Juli 1605 als der Sohn eines litauischen Dolmetschers geboren. Früh erhielt er eine tüchtige Schulbildung; der Vater brachte ihn zu dem Zwecke nach Königsberg, wo er aber wegen des Ausbruches der Pest nicht lange verweilen konnte. Er siedelte nach Wittenberg, der Stadt Luthers und Melanchthons, über, besuchte die dortige Stadtschule und später die eines großen Rufes sich erfreuende Domschule in Magdeburg. Nach Königsberg zurückgekehrt, besuchte er die Universität und studierte neben der von ihm erwählten Theologie auch fleißig Philosophie. Auf seinen späteren Beruf bereitete er sich schon frühzeitig durch Redeübungen auf Kanzel und Katheder vor, so daß er bereits im Jahre 1633 Kollaborator an der Domschule zu Königsberg, 1637 Konrektor daselbst und 1639 durch ein Dekret des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg Professor der Poesie an der Universität wurde. Dach war von glühender Liebe und Verehrung für sein Herrscherhaus erfüllt und erhielt wie von Georg Wilhelm, dem er ein begeistertes Poem gewidmet hatte, auch vom Großen Kurfürsten viele Beweise seines besonderen Wohlwollens, ja, als Dach diesen einmal in naiver Weise um ein Stückchen Gartenland mit einer Hütte bat und seine Bitte mit poetischen Worten begleitete:

> »Phöbus ist mir nicht zuwider,
> Diese Kunst der deutschen Reime
> Lernet Preußen erst von mir;
> Meine sind die ersten Saiten,
> Zwar man sang vor meinen Zeiten,
> Aber ohn' Geschick und Zier«

da schenkte Friedrich Wilhelm dem Dichter mehr, als er erbeten hatte, das hübsche Gut Cuxheim. Dach war überglücklich, denn nun konnte er seine Verlobte, Regina Pohl, die Tochter einer angesehenen Königsberger Fa-

milie, heimführen. Das Glück des Familienlebens verschönte sein Dasein, wovon viele seiner Dichtungen beredtes Zeugnis ablegen. Seine Gattin schenkte ihm fünf Söhne und drei Töchter. Dach, der von schwächlichem Körper war, hatte in den letzten Jahren seines Lebens mancherlei Krankheiten durchzumachen. Ruhig entschlief er am 15. April 1659, indem er den vorangegangenen Freunden zurief: »Freut euch, ich komme bald.«

Dach war einer der fruchtbarsten und zugleich ausgezeichnetsten Volks- und Kirchenliederdichter seiner Zeit und Deutschlands im besonderen. Zugleich war er in seiner Heimat der gesuchteste Gelegenheitsdichter, so daß in der akademischen Rede bei seiner Beerdigung ausdrücklich rühmend hervorgehoben wurde, daß »keine vornehme Hochzeit, kein Leichenbegängnis oder eine solche Feierlichkeit in der ganzen Provinz ohne Dachs Muse begangen werden konnte«.

Als Dichter für das kurbrandenburgische Haus war er außerdem schier unermüdlich. Natürlich sind nicht alle Gelegenheitsgedichte von poetischem Wert, und des Dichters Kraft wurde dadurch gewiß zersplittert. Trotzdem sind so viele wahrhaft schöne und sangbare Lieder von ihm vorhanden, und Dach hat im Volks- und Kirchenliede so Hervorragendes geleistet, daß wir von dem Königsberger Poeten nur mit herzlicher Pietät sprechen können. Manchen seiner Gedichte ist eine gewisse Melancholie, die Sehnsucht nach einer höheren Welt eigen. In vielen besingt er aber auch frisch und fröhlich die schöne Gottesnatur. So heißt es sehr reizvoll in seinem Gedicht »Die Vögel«:

Die Lust hat mich gezwungen,
Zu fahren in den Wald,
Wo durch der Vögel Zungen
Die grüne Luft erschallt.
Fahret fort, ihr Freudenmacher,
Ihr Wälder-Bürgerei
Und fürchtet Euch nicht mehr,
Singt eure Melodei.«

Sind herzliche Naivität und Reinheit der Gesinnung die hervorstechendsten Züge von Dachs Poesie, so ist diesem zugleich auch eine tiefe, innere Frömmigkeit eigen. Das zeigt sich in seinen mehr als hundert Kirchenliedern, von denen noch heute viele eine bleibende Stätte in den evangelischen Gesangbüchern und im Munde der Gemeinde haben. Ohne Luthers gewaltige Kraft, ohne Paul Gerhardts poetischen Schwung sind sie doch von großer Volkstümlichkeit, ja Lieblichkeit. Wir denken nur an einige bekannte Kirchenlieder wie »Schönes Himmelshaus, Vaterland der Frommen«, oder an »Ich bin ja, Herr, in deiner Macht«, oder an »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen«.

Daß Dach im Königsberger Dichterkreise, jener Gesellschaft von großer kulturhistorischer Bedeutung, die hervorragendste Rolle gespielt hat, ist jedem Literaturkundigen bekannt. Das Haupt in jenem Kreise war der kurfürstliche Rat Robert Roberthin, ein Mann von regem Geiste und poetisch begabt. Sonstige bedeutende Mitglieder des Dichterbundes waren Valentin Thilo, Professor der Beredsamkeit, Dichter des Adventsliedes »Mit Ernst, o Menschenkinder«, und insonderheit *Heinrich Albert* (Alberti) (1604–1651), Organist am Dome in Königsberg, der u. a. das zum Gemeingut der Schulen und Kirchen gewordene Morgenlied »Gott des Himmels und der Erden« und das Sterbelied »Einen guten Kampf hab ich auf der Welt gekämpfet« gedichtet hat. Albert setzte die Lieder Dachs und der Mitglieder des Bundes in Musik und war überhaupt ein so begabter Tonsetzer, daß mit seinen »Arien« z. B. die Geschichte des modernen deutschen Liedes, des begleiteten Sololiedes beginnt. Diese »Arien« liegen jetzt im Neudruck im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig vor und lassen uns die Bedeutung Alberts für die Tonkunst seiner Zeit und für die darauf folgende musikalische Entwicklung deutlich erkennen. Ein Autograph dieses Königsberger Tonmeisters, das sich im Besitze des Verfassers dieser Zeilen befindet, gibt uns aber Kunde von seiner Gesinnung. Es lautet:

»Gott allein zu Ehren
Und mir Lob zu mehren,
Will ich nur mit Singen
Meine Zeit zubringen.«

Regiomonti Borussor. 1. Oktober 1644.
Heinrich Albert.«

Alberts Haus bildete den musikalischen Mittelpunkt des Bundes. Hier versammelten sich die Dichtergenossen im Winter, während man im Sommer in dessen Garten vor der Stadt zusammen kam. Hier lagte auch die sogenannte »Kürbshütte«, der gewiß manche Mitglieder des Königsberger Dichterbundes angehörten. Diese für sich bestehende, wiederum eine engere Gemeinschaft darstellende »Kürbshütte« war eine Brüderschaft von zwölf Mitgliedern, deren wichtigster Zweck darin bestand, in jenen schrecklichen Zeiten des Krieges und der Pest für die feierliche Bestattung der verstorbenen Brüder zu sorgen. Der Brüderschaft galt die Dichtung der »Kürbshütte«. Simon Dach blieb mit Albert und seinen Bestrebungen stets unzertrennlich verbunden, ja beide waren die intimsten Freunde. Beide waren 1626 in Königsberg eingetroffen, beide waren ziemlich gleichaltrig, beide hatten dieselben poetischen und musikalischen Interessen und bildeten so das eigentliche Lebenselement des Königsberger Dichterkreises. Beide wirkten zugleich zu einer Zeit, da es infolge des dreißigjährigen Krieges in Deutschland stürmte und tobte, und es ist nicht ihr geringstes Verdienst, daß sie zu solcher *Zeit* der Zerrissenheit in aller Stille an der Grenze deutscher Kultur auf die Mitlebenden und Mitstrebenden beruhigend und veredelnd wirkten. So stehen diese Männer und an ihrer Spitze Simon Dach unter den großen Geistern des 17. Jahrhunderts als besonders begnadete Träger deutscher Poesie, deutscher Tonkunst, deutscher Kultur da. Weil sie ihren Blick zur Ewigkeit richteten, so werden die Blüten ihrer Kunst, mag die Zeit auch manches überholt haben, auch ewig fortleben. Dach sang mit solchem Ewigkeitsblick:

»Der Lilien liebreiche Pracht,
Die Zier der Tulipen und Nelken
Muß oft wie abends noch verwelken,
Wie schön sie uns auch angelacht.
Der ewig grüne Kranz der Frommen
Wird nie um seinen *Glanz* kommen.«

Wie Dach sich oft nach seinen vorangegangenen Freunden sehnte und mit ihnen im Geist verbunden blieb, ja geistig lebhaft mit den Abgeschiedenen verkehrte, wie z. B. die »sehnliche (sehnsüchtige) Klage« beweist, welche er »bei Ableben des weitberühmten Herrn Heinrich Albert, seines alten und daher treuesten Freundes, aus herzlicher Wehmut geführet«, so wirkte er noch lange auf seine Zeitgenossen nach und das Echte, was er uns hinterließ, ist auch der Nachwelt unverloren geblieben.

Zwei Briefe Liszts.

Einen interessanten Beitrag zur Charakteristik Wagners und Liszts geben [illegible] Briefe Liszts [illegible] Zürich, dem damaligen Wohnsitz Wagners, datiert, aus dem Jahre [illegible] [illegible] Der Meister schreibt:

»[illegible]

[illegible]

Einen anderen Brief Liszts aus derselben Zeit gibt Zeugnis davon, wie der Meister über die damaligen Bühnensänger dachte. Aus Frankfurt berichtet Liszt:

»Gestern war ein kleines Konzert im Theater. [illegible] Wagner [illegible] Wagners Nichte Johanna, [illegible]

[illegible]

[illegible]

Vortragsnuancen und Dehnungen beim Gesang.

Seitdem Richard Wagner in seinen erhabenen Werken [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Monatliche Rundschau.

Wiederholen als Sänger und dann einen Rhapsodie für das [illegible] vorzuführen. Er dirigierte [illegible] des Kinder [illegible] aber einen etwas temperamentlos. Die Kompositionen [illegible]. Rud. Prega

Dresden. Das erste künstlerische Tat der neuen Königlichen Hofbühne leiteten war die Aufführung der dreiaktigen [illegible] Oper »Die neugierigen Frauen« von *Ermanno Wolf-Ferrari*. Wird man nach dem [illegible] das Werk in Berlin gebracht hatte mit zu großen Erwartungen gekommen war, gab es eine kleine Enttäuschung. [illegible] daß man die Aufführung [illegible] Hauptgrund [illegible] Bewertung des Werkes [illegible] der Berliner [illegible] Wolf-Ferrari [illegible] Mozart [illegible] Komponist [illegible] Kunst des [illegible] Zwecken der Unterhaltung [illegible] Wolf-Ferrari [illegible] Lehrer [illegible] Mozart [illegible] Wagner [illegible] Komponist [illegible] Behandlung des [illegible] Ton und [illegible] Komponisten [illegible] Mozart [illegible] Zeichen von künstlerischem Maß, das von

glücklicher Erinnerung. Beiden aber sind Dinge, die man einem [illegible] Komponisten [illegible] Oper [illegible] Gewalt der Musik [illegible] Wirkung der [illegible] Oper [illegible] Aufführung einen Erfolg [illegible] Herrn Plaschke [illegible] Zuschauern [illegible] zweiten Akt [illegible] Zauberkunst sehen.

Hamburg. Anfang [illegible] Oper wurde am [illegible] September eröffnet. Es erschienen in diesem Theatermonat [illegible] Neuheiten. Man begann [illegible] Aufführung [illegible] »Tannhäuser«. [illegible] Siegfried Wagners »Banadietrich« [illegible] Neuheit [illegible] Erwartungen [illegible] Kapellmeister [illegible] Dirigenten [illegible] Darstellung.

Auf konzertlichem Gebiete begann es sich zu regen [illegible] Philharmonie (Max Fiedler) [illegible] Konzerte [illegible] Berliner Philharmonie [illegible] Hamburger Lehrergesangverein [illegible] Programme [illegible] Werke von [illegible] Beethoven [illegible] Mozart [illegible] Konservatorium [illegible] Herren [illegible] Hamburger Konservatorium für Musik [illegible]

[illegible] am 29. September eine [illegible] Auswahl von Gesangs- und Instrumentalvorträgen [illegible] für Klavier, Orgel, Violine, Flöte und Violoncell. [illegible] Albert [illegible] Marie [illegible] [illegible] Programm [illegible] [illegible] [illegible] Herrn Max [illegible] Leipzig [illegible] Klavierbegleitung [illegible]

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Von Jahr zu Jahr [illegible] Konzert-Veranstaltungen berühmter und weniger berühmter [illegible] Künstler und Künstlerinnen [illegible] Leipzig [illegible] Leipziger Musik- und [illegible] Lokal-Zeitungen [illegible] Es sind Namen wie Alfred [illegible], Willy Burmester, Moritz Rosenthal, [illegible] [illegible]

[illegible] A. Dvořák [illegible] mit einem guten Erfolge zu rechnen habe.

In der ersten Kammermusikaufführung am [illegible] Oktober waren als Ausführende die Herren Konzertmeister *Edgar Wollgandt*, *Hugo Hamann* [illegible], *Carl Herrmann*, *Friedrich Heintzsch* [illegible] und *Prof. Klengel* (Violoncell) [illegible] von J. Brahms [illegible]

[illegible]

Prof. A. Tottmann.

[illegible]

[illegible]

Besprechungen.

nichts. Das von *Volkmann* mitgeteilte Sammeln von Opernstoffe »Dichtung« läßt kein Bedauern darüber aufkommen.

Adler, Guido, Rich. Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Das ausgezeichnete Werk des hochverdienten Wiener Gelehrten, die Frucht eines eingehenden Studiums des Wirkens Wagners, kann ich hier nur mit wenigen Worten empfehlen, da eine ausführliche Behandlung des vortrefflich disponierten und klar behandelten Stoffes den mir zugewiesenen Raum um ein Bedeutendes überschreiten würde. Ich will nur meiner großen Freude und Genugtuung darüber Ausdruck geben, daß *Adlers* »Vorlesungen« jetzt allgemein zugänglich geworden sind: sie bezeichnen den Beginn planmäßiger wissenschaftlicher Arbeit an Wagners Werk, einer Arbeit, die unbeirrt von der Parteien Gezänk und Geschrei ihren Weg geht, auf der sicheren Basis tiefen Wissens und Erkennens ruht und doch niemals die wohltuende Wärme innerer Anteilnahme an den dargestellten Dingen vermissen läßt. Die Lektüre des Buches ist freilich nicht leicht: es ist ein ernstes Werk für ernste Leser, das sorgfältig studiert werden will. Wer Phrasen sucht und bombastischen Redeschwall, bleibe ihm ferne; wer aber Wagner in seiner ganzen Erscheinung studieren will, der arbeite, wenn er sich die Werke Wagners selbst innerlich zu eigen gemacht hat, *Adlers* Buch durch, um ihren inneren Zusammenhang und Wagners Stellung in der Geschichte kennen zu lernen. Es versteht sich von selbst, daß eine Anzahl von Detailfragen von *Adler* nur gestreift ist; übergangen aber hat er, soviel ich sehe, keine einzige. Vielleicht ist es mir möglich, an dieser Stelle nochmals und ausführlich auf das bedeutungsvolle Buch Prof. Dr. *Adlers* zurückzukommen, wobei es dann auch vielleicht möglich sein würde, einen da und dort abweichenden Standpunkt zu bezeichnen. Der Preis (M. 6,—) ist überaus mäßig, so daß die Anschaffung jedem ernsten Musik-Treibenden möglich ist.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Hesse, Max, Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1906. (21. Jahrgang.) Leipzig, Max *Hesse*.

Der Kalender wird namentlich durch sein reiches und — soweit unsere Erfahrungen damit reichen — zuverlässiges Adressenmaterial dem Musiker wertvoll. Der Konzertbericht aus Deutschland gibt ein Bild vom Stand der Musikpflege in der verflossenen Saison; zwei fein geschriebene Artikel »Exotische Musik« von *Hugo Riemann* und »Hermann Kretzschmar« von *A. Schering* führen in die Musikwissenschaft hinein. Ein Kalendarium, eine Tafel der europäischen Regenten, Stundenpläne, ein Stundenkalender pro 1906 mit einem Musiker-Geburts- und Sterbekalender, eine Münztabelle und vieles andere vervollständigen den reichen Inhalt des Werkchens.

Musiker-Kalender, Allgemeiner deutscher, für 1905. 27. Jahrgang. Berlin, Raabe-Plothow.

Der Kalender erscheint in 2 Teilen, in einem Notizbuch und einem Adreßbuch. Letzteres enthält eine alphabetische Liste konzertierender Künstler, ein Verzeichnis der Konzertdirektionen, der Vorstände von Konzertvereinen, der behördlich beaufsichtigten und subventionierten Konservatorien, der musikalischen Vereinigungen und Stiftungen, gibt Auskunft über den allgemeinen deutschen Musikverein, die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die Neue Bachgesellschaft in Leipzig, den allgemeinen deutschen Musikerverband, über den musikpädagogischen Verband, die deutsche Pensionskasse für Musiker und vieles andere. Ein reiches Adressenmaterial aus Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Belgien, Frankreich usw. macht den Kalender zu einem sehr wertvollen.

Neues von Reger

Der zweite Band der Schlichten Weisen von **Max Reger** ist im Verlage von Lauterbach & Kuhn in Leipzig erschienen. Sein Inhalt macht den ärgsten Hypochonder froh. Man beginne mit No. 18: »In einem Rosengärtelein«, einem in altertümlicher Manier gesungenen wahrhaft schlichten Liede voll entzückendster Grazie. Es allein genügt, um *Reger* zu beurteilen. Denn es zeugt von einem tiefen Musikergemüte. Weiter sonst noch zwei so einfache Kinderlieder (dies nicht in dem Sinne Lieder für Kinder) wie No. 19 und 27? Sie lerne man kennen, wenn man No. 18 intus hat. Danach möge man sich zu No. 7 (Wenn die Welt so einig wär'!), dann zum Minnelied No. 21 wenden. Die Leser der Blätter werden darauf mit großem Interesse No. 25 Friede mit der Vertonung desselben Textes in der Musikbeilage des Jahrganges 1905 S. 32 vergleichen. Hier die gleichmäßige Wellenbewegung der Begleitung, das Schildern des leise murmelnden Baches, dort ein geheimnisvolles Ineinanderklingen mehrerer Stimmen — ein größeres Steigern — eine mächtige Vergeistigung des auch hier noch wirksamen Motivs der gleichförmigen Bewegung des Baches. Der Schwur (das bekannte Gedicht des jüngst verstorbenen Meininger Dichters Baumbach »Zum Hänschen sprach das Gretchen« bildet die Grundlage) möge dem Studium dieses Liedes sich anreihen. Wer in der Vortragskunst eine gewisse Höhe der Vollendung erreicht hat, darf sich dann auch an die öffentliche Wiedergabe der übrigen Weisen wagen, aber dies auch nur, wenn ihm ein kongenialer Begleiter zur Seite steht. Denn ohne einen Künstler am Klavier können diese Kabinettstücke musikalischen Humors nie ganz zur Geltung kommen. Übrigens eine Stelle aus No. 30 muß ich da doch in Noten hersetzen. Sie ist zu schön, namentlich im Zusammenhang des Ganzen, als daß ich sie nicht versagen möchte.



Das Beste nehme man zuletzt: No. 16 Glück. Dies kann jeder singen, der eine anhörbare Stimme und das Herz auf dem rechten Flecke hat.

Und noch etwas für Hypochonder hat *Reger* geschrieben — es dürfen aber auch andere Leute als Hypochonder sich daran freuen — zwei Sonatinen für Klavier. Deren Einfachheit ist in ihrer Schönheit unübertrefflich. Speziell die 2. Sonatine hat das Zeug dazu, ein Leibstück jedes Klavierspielers zu werden. Gern werden sich ihrer namentlich die Klavierlehrer bemächtigen, die ihren Schülern statt des ausgetretenen Studienmaterials hier allerneueste graziöse und wunderfeine Musik unter die Finger bringen können. Hoffentlich dürfen Lauterbach & Kuhn, die tapferen Verleger so vieler Werke Regers, in einem Jahre melden, mit seinen heute angezeigten Schöpfungen einen Erfolg erzielt zu haben, der dem eines Jörn Uhl im Buchhandel entspreche. Dazu wirke mit, verehrter Leser: kaufe! Kaufe! Kaufe! F. Rösch.

Neue Vokalwerke für gemischten Chor aus dem Verlage von H. Oppenheimer, Hameln a. W.

1. G. Schreck, Op. 37, Die Festzeiten für gemischten Chor: 1. Weihnachtsgesang (mit Bassolo) 2. Zum Totenfest, 3. Pfingstgesang 4. Passions- 5. Himmelfahrts- 6. Konfirmations-, 7. Sonntagslied. Jede Partitur 60 Pf. (No. 5 M. 1.50), jede Stimme 15 Pf., zu No. 5 25 Pf.

Mit den »Festzeiten« des derzeitigen Thomaskantors nach Dichtungen Hugo Greiners und einiger alten Autoren bietet der vortreffliche Thomanerführer strebsamen Kirchenchören hervorragend schönes, durchaus edles und würdiges Material. Die Nummern 1, 2, 3 und seien besonders hervorgehoben. Die Stimmung ist aufs glücklichste erfaßt, die melodische Linienführung edel, Stimmenführung und Kontrapunktik meisterhaft, wie zu erwarten stand. No. 3 kann nur von einem gut geschulten Chor bewältigt werden. In das kontrapunktische Gewebe ist der Choral »O heil'ger Geist, kehr' bei uns ein« kunst- und wirkungsvoll verflochten. Die übrigen Nummern sind leicht bis mittelschwer. Am Schluß oft eigen-

[illegible]

Georg Raphael, Op. 8, Motetten. [illegible]

[illegible]

Schmidt, Dr. Karl, Geistliches Liederbuch für das evangelische Haus. [illegible] Leipzig, Breitkopf & Härtel. [illegible]

[illegible]

Orgelkompositionen zum Konzert und gottesdienstlichen Gebrauche. [illegible] Herausgegeben von Willy Herrmann. [illegible] Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[illegible]

Bielefeld. F. Teichfischer.

Grüngler, A., Sammlung von Liedern und Gesängen für gemischten Chor. Hildburghausen, F. W. [illegible] & Sohn. [illegible]

[illegible]

Volkhardt, H., Op. [illegible] Zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. Leipzig, Gebrüder Hug & Co.

[illegible]

Max Puttmann.

[illegible] Hug & Co., Leipzig [illegible]

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 3. Ausgegeben am 5. Dezember 1905.

Monatlich erscheinen
Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Camille Saint-Saëns

(geb. am 9. Oktober 1835).

Von **Max Puttmann**.

Die musikalische Welt feierte am 9. Oktober den 70. Geburtstag eines Meisters, der, wenn er auch vielleicht der Allgemeinheit in erster Reihe nur als Opern- und Orchesterkomponist bekannt sein dürfte, doch auch auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition so Hervorragendes geleistet hat und außerdem auch unter den lebenden Organisten einen so bedeutenden Rang einnimmt, daß auch einer Zeitschrift, wie die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik«, die Pflicht erwächst, seiner in einem kurzen Leitartikel zu gedenken. Dieser Meister ist *Camille Saint-Saëns*.



Saint-Saëns gehört zu denjenigen Komponisten, bei denen sich die Fähigkeit, die bedeutendsten Werke der Kunst in sich aufzunehmen, mit der gehörigen Gestaltungskraft vereint, um wiederum Werke hervorzubringen, die, wenn sie sich auch an Vorhergegangenes anlehnen, doch niemals den Eindruck einer wirklichen Nachahmung machen. Dazu gesellt sich bei Saint-Saëns ein ausgesprochener Formsinn. Bach und die drei Klassiker sind seine Ideale und es ist nicht in letzter Linie das Festhalten an den von diesen Meistern geschaffenen musikalischen Formen, was ihn in Deutschland bekannt und beliebt gemacht hat. Neben seiner Liebe zu den Klassikern hat er aber auch stets einen offenen Sinn für die Forderungen gehabt, die die Kunst seitens der Romantiker und Programmmusiker erfuhr, was sowohl seine Instrumentation als auch teilweise die musikalische Deklamation in seinen Gesangswerken, besonders in seinen Opern, beweisen. Mag uns der Meister auch wirklich einmal ein wenig ostentativ erscheinen, um mit Riemann zu reden, die Mehrzahl seiner Werke atmet doch viel Innerlichkeit. Mehr Lyriker als Dramatiker, hat Saint-Saëns eine große Neigung nicht zum Ostentativen, sondern vielmehr zum Musikalisch-Schönen, und so sehr er auch gegebenenfalls dem poetischen Vorwurf sich anzuschließen vermag und so sehr er auch bemüht ist, den Inhalt desselben zum Ausdruck zu bringen, er bleibt doch in erster Linie der absolute Musiker, dessen Bestreben besonders dahin geht, ein den

Gesetzen der Schönheit in harmonischer, orchestraler und formaler Beziehung entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Wie wir in seinen Werken nur selten dem Reflektierten und Absichtlichen begegnen, so vermissen wir freilich auch in ihnen das Stürmen der Leidenschaften, das unmittelbar Packende und die Nerven Erschütternde. Und dieser Umstand erklärt auch zur Genüge, weshalb die beiden sinfonischen Dichtungen »Das Spinnrad der Omphale« und »Die Jugend des Herkules« soweit hinter den beiden andern, der Form der sinfonischen Dichtung angehörigen Werke zurückstehen, und weshalb Saint-Saëns als Opernkomponist zu einer unumstrittenen Anerkennung nicht gelangt ist, namentlich bei uns in Deutschland nicht, die wir einen Richard Wagner den Unsrigen nennen.

Des Meisters reiches Können und seine große Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit haben sich ihn auf allen Gebieten betätigen lassen, und aus der großen Zahl von Werken, die er uns bis heute geschenkt hat, mag später noch einiges näher erwähnt werden; für jetzt sei aber zunächst der Versuch gemacht, eine kurze biographische Skizze des Meisters zu geben, wobei sich Gelegenheit finden wird, auch des Klavier- und Orgelvirtuosen Saint-Saëns zu gedenken.

Camille Saint-Saëns wurde als der Sohn eines Beamten zu Paris geboren. Da der Vater schon frühzeitig starb, so lag der Mutter die Erziehung des Knaben allein ob. Der Herzenswunsch der Mutter war, ihren einzigen Sohn zu einem großen Künstler heranbilden zu lassen, und dieser Wunsch konnte um so leichter erfüllt werden, als der kleine Camille vom zartesten Kindheitsalter an das größte Interesse für die musikalische Kunst zeigte. Erst zwei und ein halbes Jahr alt, soll Saint-Saëns bereits Klavierunterricht genossen haben, und seine ersten Kompositionsversuche sollen älter als 45 Jahre sein. Sein Klavierlehrer war der damals in Paris hoch angesehene Camille Marie Stamaty, ein Schüler Kalkbrenners, der seinen Schüler so schnell zu fördern vermochte, daß dieser sich bereits im Alter von zehn Jahren in einem Konzert im Saale Pleyel die ersten Lorbeeren als ausübender Künstler erringen konnte. Das Programm enthielt Werke von Bach, Händel, Mozart und Beethoven und zeigte somit deutlich, daß es die Absicht Stamatys war, seinen Schüler nicht etwa nur zu einem Virtuosen, sondern zu einem echten Priester der Kunst zu erziehen. Einige Jahre später trat Saint-Saëns in das Konservatorium ein, woselbst er in dem bekannten François Benoist einen vortrefflichen Lehrer im Orgelspiel fand und außerdem den Unterrichtsklassen der beiden bedeutenden französischen Komponisten Halévy und Reber überwiesen wurde. Im Jahre 1852 bewarb er sich erfolglos um den Römerpreis, hatte dafür aber die Genugtuung, daß bald darauf seine erste Sinfonie in einem Konzert der Société Sainte-Cécile unter vielem Beifall zur Aufführung gelangte.

Diese Sinfonie, das Werk eines kaum Achtzehnjährigen, widmete der Komponist dem Violinisten Fr. J. B. Seghers, der an der Spitze der von diesem im Jahre 1848 begründeten Société Sainte-Cécile stand. Sie besteht aus den üblichen vier Sätzen und lehnt sich an klassische Muster an. Neitzel nennt sie eine liebenswürdige Musik: »das Ganze wäre etwa als ein Mendelssohnisch angehauchter junger Beethoven zu bezeichnen.« Der ersten in F-dur stehenden Sinfonie folgte im Jahre 1859 eine zweite in A-moll; sie ist dem bekannten Dirigenten J. Pasdeloup gewidmet und erst im Jahre 1878 veröffentlicht worden. Das dritte und bis jetzt letzte Werk dieser Art aber ist die große im Jahre 1886 komponierte C-moll-Sinfonie, dem Andenken des unvergeßlichen Franz Liszt gewidmet. In dieser Sinfonie, die das größte und erhabenste Werk ist, das uns die Muse Saint-Saëns bis jetzt beschert hat, findet auch die Orgel eine wirkungsvolle Verwendung.

Im Jahre 1855 bewarb sich Saint-Saëns mit Erfolg um die Stelle eines Organisten an St. Merry, die er bis zum Jahre 1858 inne hatte, um sie dann mit der an der großen Orgel der Madeleine-Kirche zu vertauschen. Hier erregte er als ausübender Künstler die Bewunderung einer unendlich großen Zahl von Zuhörern. Bald erfreute sich Saint-Saëns auch als Lehrer eines ausgezeichneten Rufes und unterrichtete u. a. am Niedermeyerschen Institut für Kirchenmusik.

So kam das Jahr 1870 heran, in dem Saint-Saëns besonders auf Zureden seines Freundes und Gönners Liszt seine Stellung als Organist und seine Lehrtätigkeit aufgab, um sich auf Konzertreisen als Pianist, Organist und Dirigent zu betätigen und seine Werke bekannt zu machen. Und während unsere Truppen als Sieger in Paris einzogen, sehen wir alsbald einen von Frankreichs besten Söhnen über die Vogesen wandern, um sich das Ohr und das Herz der Deutschen im Fluge zu erobern. Erst war es der ausübende Künstler, der überall Bewunderung erregte, bald aber fing man auch an, sich für den Komponisten Saint-Saëns zu interessieren, und dessen beide sinfonische Dichtungen »Danse macabre« und »Phaëton« errangen einen bis dahin für ein Orchesterwerk fast beispiellosen Erfolg.

Und was war es, das diese Werke zu einer so unbedingten Anerkennung verhalf? War es das dem Totentanz zu Grunde liegende Gedicht von Henri Cazalis, das natürlich auf keinem Programm fehlen durfte, waren es die in gellenden Quinten gestimmte Geige Freund Heins, die durch die Töne des Xylophons veranschaulichten klappernden Gebeine der Gespenster, der Hahnenschrei und das Schlagen der Uhr im Totentanz und der mit aller Realistik

geschilderte Sturz des übermütigen Sohnes des Sonnengottes im »Phaeton«. Saint-Saëns läßt hier beiläufig bemerkt die Geigen über den Tönen des Sextakkordes von Es-dur in einer brillanten Steigerung von es bis b''' chromatisch aufwärts steigen, dann setzt das ganze Orchester einschließlich dreier Pauken, großer Trommel, Becken und Tamtam, im fff mit dem genannten Akkord ein, und gleich darauf stürzen die Geigen durch die Töne des Es-dur Dreiklanges in die Tiefe. Gewiß hat dies alles zum Erfolg mit beigetragen, in erster Linie waren es aber doch die Fülle der musikalischen Gedanken, die interessanten Harmonien und Rhythmen und der formale Aufbau, der sich so ganz mit dem poetischen Vorwurf deckt, das die Werke einen so schnellen Eroberungszug zurücklegen ließ. Weshalb die beiden übrigen sinfonischen Dichtungen des Meisters nicht demselben Interesse begegneten, wie der »Totentanz« und »Phaeton«, ist bereits erörtert worden. Es sei hier beiläufig erwähnt, daß auch Liszt einen »Totentanz« komponiert hat, der aber Saint-Saëns in keiner Weise als Vorbild gedient haben kann. Liszt schrieb sein Werk im Jahre 1838 und veröffentlichte es erst 25 Jahre später; dasselbe ist nichts weiter als eine Paraphrase über »Dies irae« für Klavier und Orchester.

Franz Liszt, dem selbstlosen Förderer jedes wahren Talentes, verdankt Saint-Saëns auch in erster Linie seinen Ruhm als Opernkomponist, indem auf Veranlassung Liszts das Weimaraner Hoftheater am 2. Dezember 1877 Saint-Saëns' Oper »Samson und Dalila« zum überhaupt ersten Male und mit großem Erfolg zur Aufführung brachte. Außer »Samson und Dalila« sind nur noch die im Jahre 1883 in Paris zum ersten Male gegebene vieraktige Oper »Heinrich VIII.« und das lyrische Drama »Le timbre d'argent«, das unter dem Titel »Die Zauberglocke« erst am 5. Oktober vorigen Jahres in Elberfeld seine deutsche Uraufführung erlebte, in Deutschland bekannt geworden. Saint-Saëns' soeben vollendete Oper in drei Akten »L'Ancêtre« wird in diesem Winter ihre Uraufführung in Monte-Carlo erleben.

Seit Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts schränkte Saint-Saëns seine öffentliche Tätigkeit mehr und mehr ein. Ein großer Freund der Natur, pflegt er einen großen Teil des Jahres in irgend einem abgelegenen Winkel, sei es in Algier, in Ägypten oder auf den Canarischen Inseln, zuzubringen. Und diese Freude an der Natur und die damit verbundene Liebe zu einem freien, ungebundenen Leben haben ihn bisher veranlaßt, auf die Annahme irgend welcher festen Stellung zu verzichten; ja, nicht einmal der Umstand, daß seine fünfaktige Oper »Ascanio« aus der Taufe gehoben werden sollte, ließ ihn im Jahre 1890 aus dem sonnigen Süden nach Paris zurückkehren. Während seiner Anwesenheit daselbst entfaltet er aber auch heute noch, als Siebzigjähriger, eine rührige Tätigkeit. So hält er u. a. an der Akademie Vorträge über Künste und Wissenschaften und ist Präsident der »Société de concerts des instruments anciens«. Auch als Schriftsteller hat sich Saint-Saëns gelegentlich betätigt und sowohl einige Operntexte, als auch musikalische Kritiken für verschiedene Zeitungen geschrieben; denn er besitzt, wie ein französischer Schriftsteller sagt, »un grand appetit des choses de l'art, de la science même: peinture, littérature, mathématiques, astronomie — en un mot de tout ce qui est intelligent«.

Die Konzert- und Kammermusikliteratur hat Saint-Saëns um manches hervorragende Werk bereichert. Da wären zunächst die Klavierkonzerte zu nennen, unter denen wohl das zweite und vierte, das er selbst gern zum Vortrag brachte, die weiteste Verbreitung gefunden haben. Im Zusammenhange mit den Klavierkonzerten müssen auch die Variationen für zwei Klaviere über das Menuett aus der Sonate Opus 31 No. 3 von Beethoven genannt werden. Das Violinkonzert Opus 20 ist ein wenig spröde, dafür gehören aber Introduktion und Rondo capriccioso Opus 28 zu den effektvollsten Virtuosenstücken; großer Beliebtheit erfreut sich das Sarasate gewidmete H-moll-Konzert. Die Violoncellosonate Opus 32 verdient nicht minder oft gespielt zu werden, wie das Klavierquartett in B-dur, Opus 41. Mit seinem Septett für Trompete, zwei Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Klavier hat er dem erstgenannten Instrument den Weg in die Kammermusik gebahnt.

Daß Saint-Saëns als einer der ersten Orgelvirtuosen unserer Zeit auch für sein Instrument Wertvolles geschaffen hat, ist selbstverständlich. Immerhin ist aber die Zahl seiner Orgelwerke nur sehr gering gegen das, was er für Gesang geschaffen hat, und wenn der Meister in bescheidener Weise seinen Freund Gounod einen Erneuerer der Kirchenmusik nennt, so darf er für sich den Ruf in Anspruch nehmen, einer der ersten Förderer der französischen kirchlichen Kunst zu sein.

Als Organist der Madeleine-Kirche schuf er eine große Anzahl von Werken, die aber einem besonderen Abkommen gemäß erst nach seinem Tode veröffentlicht werden dürfen. Zu den der Allgemeinheit zugänglich gemachten kirchlichen Werken zählen u. a. eine große Anzahl Motetten, eine Messe, ein Requiem und ein Weihnachtsoratorium. Gerade das letztere ist voll entzückender Episoden. Mit einem Pastorale beginnend, setzen dann die vier Solostimmen und endlich der Chor ein, und indem Saint-Saëns die Begleitung immer reicher gestaltet, gewinnt er so eine prächtige Steigerung. Sehr schön ist das »Expectans« für Mezzosopran in E-dur, dem sich ein Terzett für Sopran, Tenor und Bariton anschließt, mit einer

entzückenden Begleitung in Arpeggien. Der Chor »Quare fremuerunt gentes« birgt eine hübsche Arbeit. Saint-Saëns hält hier ein Motiv in der Begleitung während der Dauer von dreißig Takten fest.

Unter den weltlichen Chorwerken sei vor allem die Ode Victor Hugos »La lyre et la harpe«, für Soli, Chor und Orchester genannt, die der Komponist seinem Lehrer Henri Reber widmete. Das Werk, das in zwei größere Teile zerfällt, will uns die Verschmelzung der christlichen und hellenischen Weltanschauung schildern. Auch dieses Opus zeigt uns in erster Linie den Lyriker Saint-Saëns, der mit Erfolg versucht hat, den Inhalt der Hugoschen Verse zum Tönen zu bringen, und der hier und da durch feine Tonmalerei das Ohr des Zuhörers erfreut. Endlich seien noch das poème biblique »Le déluge« und die Kantate »Les noces de Prométhée«, mit der sich der Komponist im Jahre 1867 einen Preis errang, genannt.

Möge dem Meister, dem es natürlich auch an äußeren Ehrungen nicht gefehlt hat — er ist u. a. Offizier der Ehrenlegion und Inhaber des preußischen Ordens pour le mérite —, ein langer und sonniger Lebensabend beschieden sein.

Zur Beurteilung J. S. Bachs.

Von Dr. **Edgar Istel** (München).

Als historischen Beitrag zur Schätzung des gewaltigen Altmeisters, der aus dem Grabe heraus dem 20. Jahrhundert, das es auf allen Gebieten so »herrlich weit gebracht«, immer gewaltiger und unheimlicher erscheint, mögen hier die fast unbekannten Urteile zweier Männer aus dem Ende des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts willkommen sein, die beide Zeugnis für die »wenigen, die was davon erkannt« ablegen und zugleich den besten Gegenbeweis bieten für die unhaltbare Ansicht, die »Musikkritik« sei es gewesen, die im »Fall Bach« sich blamiert habe, während in Wirklichkeit — ungeachtet dieser schriftstellerischen Hinweise bedeutender, allerdings auch selbst schöpferischer Männer — gerade die Praxis die Werke Bachs so vernachlässigte, daß schon 20 bis 25 Jahre nach dem Tode Sebastians man allgemein, wenn vom »großen Bach« gesprochen wurde, Philipp Emanuel darunter verstand.

Chr. F. D. Schubart (1739—1791), der Schwabe, und E. T. A. Hoffmann (1776—1822), der Ostpreuße, beide dichterische und musikalische Gaben in sich vereinigend, mögen als Vertreter Nord- und Süddeutschlands bezeugen, daß man Joh. Sebastians Größe zu allen Zeiten, lange vor der Epoche, da Bach wieder »Mode« wurde, nach seinem tiefsten Gehalte zu schätzen wußte.

So schreibt Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«¹) S. 99 f.:

»Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! Unsterblich durch sich und unsterblich durch seine großen Söhne. — Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigentümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. — Er spielte das Klavier ebenso stark als die Orgel und umschrieb alle Teile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Stil war ihm so geläufig wie der ernste. Er war Virtuos und Komponist im gleichen Grade. Was Newton als Weltweiser war, war Bach als Musiker. Er hat viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alle in einem so schweren Stile, daß seine Stücke heutzutage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bach nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neuerer hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dies läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Geschmack, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach; — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei oder drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. — Bachs Klavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wieviel könnten unsere heutigen Klavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinsekten, als um den wichtigern großer Kunstverständiger zu tun wäre.«²)

E. T. A. Hoffmann, einer der wenigen erlauchten

¹) Werk, erst lange nach seinem Tode erschienen, jedoch schon während der berühmten Gefangenschaft auf dem Hohenasperg (1777—78) geschrieben.

²) Zur näheren Beschäftigung mit Schubart sei eine soeben erschienene Schrift (E. Holzer, Schubart als Musiker (Darstellungen aus der württembergischen Geschichte, herausgegeben von der württemb. Kommission für Landesgeschichte, Bd. 2, Stuttgart, Kohlhammer) empfohlen.

Geister, die Beethovens ganze Größe zu Lebzeiten des Meisters schon erfaßten, muß schon in seiner Jugend eine große Vorliebe für Bach gefaßt haben. So läßt er in den »Serapionsbrüdern« (»Die Fermate«) Theodor — unter welchem Namen er selbst (Ernst Theodor Amadeus, oder eigentlich statt »Amadeus« — Wilhelm«) in das Gespräch der Freunde eingreift, erzählen: »Daß ich nun endlich alles andere bei Seite geworfen und mich der edlen Musika ganz ergeben, darüber wundre sich niemand, denn schon als Knabe mochte ich ja kaum was andres treiben und klimperte Tag und Nacht auf meines Onkels altem, knarrenden, schwirrenden Flügel. — Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der fantastischen Jugendzeit.« Und in den »Kreisleriana« (No. 4, Beethovens Instrumentalmusik) stellt Hoffmann schon die beiden »großen B«, Beethoven und den »gewaltigen Genius Sebastian Bach« dicht nebeneinander, dann aber (No. 5 in den »höchst zerstreuten Gedanken«) spricht Hoffmann ausführlicher von Bach, in einer Weise, die die innigste Vertrautheit mit dem Wesen dieses Meisters verrät.

»Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener; man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso, wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom. — Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis,[1]) in Pertis[2]) frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Commensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.

Es gibt Augenblicke — vorzüglich, wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. — Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten — der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!«

Und weiterhin jene köstliche Geschichte in »Johannes Kreislers musikalischen Leiden«, wo Kreisler, der zufällig in eine blöde Teegesellschaft Bachs 30 Variationen (die sogenannten Goldbergschen Variationen[1])) mitgebracht hat, von einem Stutzer, der in seiner rührenden Unkenntnis diese Variationen mit einem seichten Modewerk verwechselt, aufgefordert wird, sie zum besten zu geben. »Ich weigere mich; da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langeweile, denk ich, und arbeitete drauf los. Bei No. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis No. 12. — No. 15 schlug den Zweiwestenmann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis No. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese No. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Variationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. — So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach. — «

Aber Hoffmanns Bachbegeisterung war keine blinde. Das beweist am besten seine bisher nicht wieder abgedruckte Besprechung[2]) des zweiten Heftes einer Neuausgabe der »englischen Suiten« (»Allg. Musikal. Ztg.« 1813, S. 561).

»Rezensent zeigt die Fortsetzung dieses Werkes mit vielem Vergnügen an, teils um seiner, des Werkes selbst, willen, teils weil diese Fortsetzung einen Beweis gibt, daß sich doch noch ausdauernde Freunde des großen Harmonikers und Helden echt deutscher Musik finden. Eben dies Werk, wiewohl bei weitem nicht unter den gelehrten und auch nicht unter den originellsten des Meisters, ist doch reich an Schönheiten und, weil es leichter zu verstehen, auch leichter als die meisten andern auszuführen ist, wird es denen ganz besonders zu empfehlen sein, die sich an S. Bachs Weise noch nicht gewöhnt haben, aber daran gewöhnen oder wenigstens sie einigermaßen kennen lernen wollen. Diese mögen nur nicht ablassen, wenn ihnen selbst diese populären Sätze erst gar nicht recht schmecken wollen. Das kann bei der Eigentümlichkeit des

[1]) Orazio Benevoli (1602–1672) schrieb unter anderm eine 48stimmige Messe.

[2]) Jacopo Antonio Perti (1661–1756).

[1]) Für das heute nicht mehr gebräuchliche Klavier zu zwei Manualen geschrieben, auf unsern Klavieren zum Teil sehr schwer ausführbar. Rheinberger hat das gewaltige Werk für 2 Klaviere bearbeitet, aber selbst große Bachenthusiasten kennen es nicht.

[2]) Die soeben erschienene zweite Auflage der Hoffmannschen Schriften (bei Hesse, herausgegeben von Grisebach) enthält sie auch, nachdem ich gelegentlich einer vom Herausgeber in seinem ersten Vorwort zitierten ausführlichen Besprechung das Fehlen der musikalischen Aufsätze in der ersten Auflage beklagt hatte, diese zum größten Teile allerdings leider mit äußerst fehlerhaften Notenbeispielen. Der Aufsatz über Bachs englische Suiten fehlt auch hier. (Vergl. meinen Aufsatz »E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller« »N. Z. f. M.« 70. Jahrg. No. 45.)

Verfassers und bei der gänzlich verschiedenen Richtung, welche die Tonkunst in neueren Zeiten genommen hat, gar nicht anders sein. Ebensowenig kann es anders sein, als daß die ernsthaften, mit den rechten Ansichten zur Sache gehenden, nicht bloß flüchtiges Amüsement, ohne Beschäftigung des Denkvermögens, suchenden Freunde der Kunst dann Belehrung und Genuß finden werden, wenn sie sich nur erst beharrlich gleichsam hineingespielt haben werden. Daß dies letzte notwendig sei, auch dem sonst nicht Ungebildeten, wird um so weniger befremden, wenn man sich erinnert, daß es wohl jedem mit allen ganz eigentümlichen und durch lange Zeit und ganz veränderten Zeitgeschmack von ihm und seiner Weise getrennten Werken der Kunst oder der Wissenschaft nicht anders gegangen ist. Oder muß nicht jeder, der auf sich selbst geachtet hat und aufrichtig ohne Affektation und Vorurteil sprechen will, eingestehen, es sei ihm einstmals (um recht auffallende Beispiele anzuführen) Homer schwerfällig, kalt, monoton und selbst öfters langweilig, Plato weitschweifig, abspringend, dunkel und wunderlich, Albr. Dürer gemein, übertrieben, steif, ja sogar nicht selten ganz abgeschmackt und lächerlich vorgekommen? Und was sind sie ihm geworden, nachdem er sich in sie hineingelesen, hineingesehen hatte! Damit soll aber gar nicht behauptet sein, daß nicht auch S. Bach seiner Zeit manche Opfer gebracht hätte, besonders in dem, womit er sich damals als gefällig zeigen wollte, in dem, was damals galant hieß, und eben dies hier genannte Werk, das mehr dem großen Publikum und nicht, wie z. B. das wohltemperierte Klavier, vornehmlich den Studierenden und Künstlern gewidmet war, enthält allerdings Stücke, die jetzt den wenig anziehen können, der nicht zugleich ein historisches Interesse an ihnen nimmt, oder sie als Vorübungen zu den eigentümlicheren tieferen und schwereren Bachschen Werken betrachtet (wir rechnen hierher vornehmlich in dieser Nummer die Allemande S. 8 und die Courante S. 9 f.).[1] Aber was liegt nicht in dem ersten großen Satz für die Kunsteinsicht und in der Sarabande S. 10 f. zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wohl, daß gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sei, dürfe man an das Gefühl gar nicht denken. Solch eine vorgefaßte Meinung wird vergeblich durch Worte, und nur durch eigene, unmittelbare Anschauung bekämpft. Rezensent setzt daher die Sarabande ohne irgend eine Anmerkung hierher, außer daß man sich an den veralteten Namen nicht stoßen, sondern das Stück nur schlechthin Andante nennen, übrigens aber es ganz genau, wie es steht, und vornehmlich auch mit sorgfältigster Beobachtung aller Bindungen spielen möge. Wer ihm alsdann noch keinen Geschmack abgewinnen kann — nun, für den sind auch die kleineren und letzten Werke S. Bachs nichts; das tut aber ihrem Werte und dem Urteil der Kunstverständigen ebensowenig Eintrag, als wenn mancher Beschauer auch von einem der einfacheren Dürerschen Bilder gleichgültig und vielleicht achselzuckend weggeht.«

Wir sehen hier, daß Hoffmann zum mindesten die Motetten, das wohltemperierte Klavier, die Variationen und die Suiten genau kannte, und was wollte das heißen in einer Zeit, die Bach ähnlich behandelte wie nach Lessings Epigramm den Dichter des »Messias«:

> Wer wird nicht einen Klopstock loben?
> Doch wer ihn lesen? — Nein.
> Wir wollen weniger erhoben
> Und mehr gelesen sein.

[1]) Hoffmann spricht von der 6. Suite in D moll.

Lose Blätter.

Über die Bildung freiwilliger Kirchenchöre.

Von Paul Blumenthal,
Königl. Musikdirektor in Frankfurt a. O.

Bekanntlich hat die Vierhundertjahrfeier des Lutherjahres 1883 überall in den deutschen Gauen eine Begeisterung für die Sache des evangelischen Glaubens hervorgerufen, wie solche kaum vorher geahnt werden konnte. Daß diese sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik ganz besonders erfreulich bemerkbar gemacht hat, beweist das Emporblühen von Gesangschören in allen Kirchensprengeln unseres Vaterlandes. Die Lokalvereine schlossen sich zu Kirchenchorverbänden zusammen, deren Leitung Männern mit warm erglühtem Herzen, klarschauendem Blick und eingehender Sachkenntnis übertragen wurde. Mit hoher Freude kann uns der Hinblick auf die Tatsache erfüllen, daß gegenwärtig nahe an 2000 Lokalvereine mit über 60000 aktiven Mitgliedern der Musica sacra eine Pflegstätte bereitet haben.

Viel zu diesen erfreulichen Erfolgen hat das analoge Verfahren der leitenden Organe beigetragen, welche in einsichtsvoller Erkenntnis der Sachlage sich bewußt waren, daß auf dem Boden der Gemeinden der kirchliche Chorgesang einsetzen, anwurzeln und daraus Nahrung für sein Wachstum erhalten müsse.

Von großer Wichtigkeit erscheint darum die Beantwortung der Frage: »Wie ist die Bildung freiwilliger Kirchenchöre am zweckentsprechendsten zu fördern?«

Nach drei Gesichtspunkten hin möge dieselbe erwogen werden:

I. Gewinnung und Sammlung der freiwilligen Kräfte.
II. Mittel, sie zusammenzuhalten.
III. Die kirchlich-musikalische Erziehung derselben.

Gewinnung und Sammlung freiwilliger Kräfte kann als Erntearbeit bezeichnet werden, die aber nur dort auf Erfolg rechnen mag, wo bereits in der Schule

der [illegible] und guter Sinne [illegible] werden ist. Zu dem Zwecke muß der Lehrer sich angelegen sein lassen, in den jugendlichen Herzen Lust und Liebe zum Gesange zu erwecken [illegible] mehr und mehr dahin zu trachten, daß [illegible] Gefühl [illegible] der Schüler [illegible] werden. [illegible] der [illegible] auf der [illegible] die Einprägung [illegible] Meistern. [illegible] unterstützt [illegible] die Kleinen [illegible] mit den Choräle[n] [illegible] und [illegible] bekannt und [illegible] macht. Früher waren es [illegible] die [illegible] Morgen- und Abend-[illegible], bei welchen die Eltern mit den Kindern aus Choräle sangen [illegible] Sitte [illegible] wie die Kurrende [illegible] vergangenen Zeiten an.

Während [illegible] die Stimmen der Kinder sich im Chore mit der [illegible] Gemeinde [illegible] doch bei [illegible] schon der Kinder-gesang [illegible] als Interesse oder als Beilage nach der Liturgie [illegible] Orgel-begleitung [illegible] Lieder und Hymnen der [illegible] Kinderchöre [illegible] Sammlungen [illegible] bringen [illegible] Leitung [illegible] Sammlungen [illegible] Kurt [illegible]

In dieser [illegible] Kinder [illegible] das Morgen- [illegible]

Nach [illegible] aus der Schule werden an vielen Orten die [illegible] Knaben und Mädchen [illegible] und [illegible] haben, die [illegible] Schule zur [illegible] Musik [illegible] hat [illegible] und zu [illegible] eine neue [illegible] für [illegible] Kirchenchöre [illegible] daß [illegible] als [illegible] der [illegible] Aus meiner [illegible] Erfahrung kann ich [illegible] daß es [illegible] Pfarrern gelungen ist [illegible] zu [illegible] und [illegible] Leitung des [illegible] Frauen [illegible] hat.

[illegible] Dirigenten bekannte Tatsache [illegible] daß [illegible] für [illegible] Zwecke [illegible] Nach dieser Erfahrung [illegible] Kirchenchores [illegible] gemischten Chores an-[illegible] mit dem Einfluß der Frauen auf die Männer zu rechnen [illegible] Seite des Kirchengesanges [illegible] dürfte der [illegible] Männerstimmen, namentlich [illegible] Auf diese Wahrnehmung [illegible] hatte der evangelische Verein für [illegible] und [illegible] der Provinzen Ost- und Westpreußen [illegible] Kirchenchor-[illegible] den [illegible] Zweck der Zusammenstellung eines Kirchenchorheftes veranstaltet. [illegible] Motetten, Sprüche und [illegible] für Sopran, Alt und zweiten Männerstimmen [illegible] zum [illegible] nach dem Kirchenjahr geordnet. Das Unternehmen hat sich bewährt [illegible] Sammlung hat sich bereits in der Vertretung [illegible]

Die Kirchenbehörden unseres Vaterlandes haben um die bekannte Redensart »Frauen sind [illegible] behandelt, ge-[illegible] Angaben und Neigungen als die [illegible] Diese Erfahrung [illegible] Kirchengesangvereinen [illegible] auch [illegible] zur Veranschaulichung des [illegible]

In Ermangelung eines gemischten Chores [illegible] Männer für die Festgesänge aus. Schon aber [illegible] Zwecken und [illegible] daß man [illegible] gemischten Chor gleichzeitig [illegible] werden. Der [illegible] Männergesang ist [illegible] im stande sein, die Wirkung des durch die [illegible] Stimmen [illegible] Chores auch nur annähernd zu erreichen. Schon [illegible] Tonumfang [illegible] der [illegible] geringeren Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit seiner Stimmen [illegible] Grenzen [illegible]

Hat ein zusammengesetzter Chor [illegible] Mitglieder [illegible] derselbe keineswegs [illegible] stark zu sein [illegible] daran erinnert, daß die Kantoren des Herzogs Moritz von Sachsen, welche derselbe 1548 zu Dresden gründete und der vom Kapellmeister Johannes Walther geleitet wurde [illegible] Knaben [illegible] Ein kleiner geschulter Chor [illegible] Mitgliedern [illegible] Anzahl von Gesangsstimmen. [illegible] Mozarts [illegible] Kantor [illegible] Chor [illegible] Biograph erzählt [illegible] Chor [illegible] Manieren und Gebärden der Sänger nachahmen [illegible]

Was [illegible] die Arbeit des Abendblattes für den [illegible] Halme [illegible] um [illegible] dem Umfall der Vögel und andere [illegible] zu bewahren und sie für die Einsammlung in die Scheuern geeignet zu machen, so ist mit der Gewinnung der [illegible] Kräfte für einen Kirchenchor nichts getan, wenn dieselben nicht zu einem Sangeskörper fest gefügt, also zusammengehalten werden.

Zu den Mitteln [illegible] gehört wohl [illegible] Einfluß zwischen dem Pfarrherr und [illegible] Einwirkung auf die kirchlichen Sänger [illegible] Wo der Geistliche sich [illegible] an den Übungen seines Kirchenchores zu beteiligen [illegible] durch [illegible] Erscheinen bei denselben sein Interesse bekunden [illegible] Wesen [illegible] für den Dirigenten wie für die [illegible] Chorleiter und Sänger mit Lust zu gemeinsamem Wirken [illegible] und mit [illegible] den Übungen [illegible] wenn er [illegible] Bemerkungen unseres Dr. Martin Luther [illegible] ein warmes Herz und einen regen Sinn für den Zusammenschluß und die weitere Förderung seines Kirchenchors bewahrt. [illegible]

Zweck bleibt ferner die moralische Einwirkung, welche ältere, erfahrene Sänger auf die jüngeren Kräfte [illegible] sehr beachtenswert. Es möge darum der Dirigent bestrebt sein, jene möglichst lange seinem Chor zu erhalten und sie vielleicht durch ein Ehrenamt [illegible] der Vereinshause [illegible] oder durch den Titel eines Ehrenmitgliedes auszuzeichnen. Die Verleihung einer derartigen Würde wird ein verständiges Mitglied keineswegs [illegible] Ein anderes Mittel [illegible] Kräfte [illegible] den Dirigenten [illegible] Unterstützung zu gewähren. [illegible] Fall, daß namentlich die jüngeren [illegible] Brust [illegible] und [illegible] von der Hand [illegible] Wesen mehr Lust [illegible] gebracht werden [illegible] dem Paare an der Seite [illegible] Sänger zu [illegible] Verhältnismäßig wenige [illegible] städtische Kirchenchöre gibt es, in denen die Lehrer das Hauptkontingent der Männerstimmen stellen.

Unstreitig wird einem Kirchenchor der Zusammenhalt auch durch die Wahl [illegible] gefördert, der zur Einübung kommt. [illegible] dabei [illegible] und [illegible] gehalten und nicht etwa den [illegible] den Übungsstoff, so wird die Lust aller Sänger [illegible] Verhältnis zu [illegible] über die Kräfte der Chormitglieder an der [illegible] Kompositionen versagen, da muß naturgemäß [illegible] und der Dirigent darf sich nicht wundern, wenn [illegible] Sänger dem Chore auf Nimmerwiedersehen Valet sagen. Darum sei den Dirigenten nach der besagten Richtung hin große Vorsicht angeraten.

Ungemein viel liegt an der Persönlichkeit des Dirigenten, von der später noch die Rede sein soll. An dieser Stelle sei nur folgendes gesagt: Vermag der Dirigent [illegible] in Bezug auf Ordnung und Pünktlichkeit den Sängern als Vorbild vorangehen [illegible] dann werden auch die Chormitglieder mit Freuden [illegible] gern folgen [illegible] Mitglieder [illegible]

Zwecks des Zusammenhalts ist es auch unumgänglich notwendig, daß die einmal festgesetzten Übungsstunden regelmäßig eingehalten werden [illegible] Vereinsleben [illegible] gemeinsame Ausflüge [illegible] Jünglings- oder [illegible] Konzerten [illegible] Kirchenchor [illegible] seine Freunde [illegible] und seine Mitglieder enger miteinander zu verbinden. Das die Mitglieder umschließende Band wird auch dann gefestigt, wenn denselben in Freud und Leid [illegible] Teilnahme mit der Tat bekundet [illegible] der Chor [illegible] Zusammengehörigkeit [illegible]

Im Hinblick auf [illegible] Sache [illegible] Besorgung [illegible] Beschaffung der [illegible] Notenmaterial [illegible] Übung zu [illegible] Instrumente [illegible] Kirchenchor [illegible]

Um das in der [illegible] ungemein [illegible] Zuwendung [illegible] Kirchenchor [illegible] Einrichtung [illegible] Zweck [illegible] Dirigenten [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Schließlich sei hier noch die Frage berührt, ob die Mitwirkung instrumentaler Kräfte den Wert der chorischen Darbietungen zu erhöhen geeignet ist, welcher Annahme nicht selten begegnet wird. Sind die zur Aufführung bestimmten Chorstücke originaliter mit Orchester geschrieben, so wird ihre Wiedergabe ohne Instrumente jedenfalls lückenhaft und wirkungslos sein, selbst wenn die Orgel den arrangierten Orchesterpart übernimmt. Aber nur allein dort, wo es an leistungsfähigen Instrumentalisten nicht fehlt, kann — falls die pekuniären Mittel es erlauben — die Aufführung von Kirchenstücken mit Orchester gutgeheißen werden. Jedenfalls bleibt Selbständigkeit in der Reproduktion von a capella Stücken die Hauptaufgabe des Chors. Die Sangessicherheit würde ihm schwinden, wenn er öfters genötigt sein sollte, Halt zu suchen an den Instrumenten; diese würden auch schließlich (mit Ausnahme der Streichinstrumente, die der gleichschwebenden Temperatur nicht unterworfen sind) seine absolute Tonreinheit gefährden.

Die Erntearbeit ist, wie aus der obigen Darlegung hervorgeht, groß und schwer. Mag aber auch die Gewinnung, Zusammenhaltung und kirchlich musikalische Erziehung freiwilliger Kräfte zu einem leistungsfähigen Kirchenchor für manchen Dirigenten mit viel Mühe und mancher Sorge verknüpft sein, so soll er dabei des sicheren und des besten Lohnes eingedenk bleiben, der ihm endlich doch zu teil werden muß. Noch in späten Tagen wird die Gemeinde dem Manne danken, dem es gelang, ihre geistliche Erhebung und Erbauung durch die Macht heiliger Klänge zu fördern.

Josef Reiters »Totentanz«

Uraufführung im Hoftheater in Dessau am 5. November 1905.

Von Dr. Max Arend.

Diese Blätter brachten vor kurzem eine Besprechung der Kompositionen Josef Reiters aus der Feder von Dr. *H. Schmidkunz*.[*] Das Schlußzitat dieser Besprechung: »Nur eine kurze Weile noch und sein Name steht auf der Tagesordnung« ist durch die Dessauer Uraufführung des »Totentanzes«, der ersten einen Abend füllenden Oper des Komponisten, seiner Verwirklichung um ein erhebliches näher gerückt.

Der Liebenswürdigkeit der Herzogl. Intendanz — der ich an dieser Stelle dafür öffentlich zu danken habe — verdanke ich Einsicht in den nur als Handschrift und Eigentum des Komponisten gedruckten, im Buchhandel nicht zu habenden Klavierauszug. Auf Grund der Uraufführung und des Studiums dieses Klavierauszuges bin ich in der Lage, über die musikalische Gestaltungskraft des Komponisten das Urteil abzugeben, daß er aus dem Vollen schöpft und die Kompositionstechnik genügend beherrscht. Besonders auf das erstere Moment möchte ich Gewicht legen: da ist nichts Gequältes und Gesuchtes, vielmehr strömt dem Komponisten von allen Seiten Thematisches und Melismatisches zu, und er versteht es, große Linien zu zeichnen und prachtvolle Steigerungen und Entwicklungen zu machen. So ist gleich das Vorspiel an einheitlicher Stimmung, thematischer Arbeit, Aufbau und Instrumentierung prächtig. Freilich kann ich auf der andern Seite nicht verhehlen, daß der Komponist eine Ader für das Volkstümliche hat, die mir die Grenze des Trivialen zu überschreiten scheint. Viel verschuldet in dieser Hinsicht das Textbuch.

Es stammt aus der Feder des Freundes und literarischen Bundesgenossen Reiters, *Max Morold*. Nach einer schlesischen, in den Anfang des 16. Jahrhunderts verlegten Sage haben wir einen verlumpten alten Sackpfeifer, den Tod, vor uns, der uns durch Todesgrauen und Lebenswonne zum Siege der Liebe, durch den Zauberklang seiner Weisen führt. Daß dieser Stoff volkstümlich, mit einem Stich ins Humoristische und nicht pathetisch behandelt ist, halte ich für einen Vorzug. Aber der Dichter ist dem Fehler anheimgefallen, daß er den Sackpfeifer-Tod farcenmäßig behandelt, anstatt ihm eine verborgene Hoheit beizulegen. So ist mir kaum erträglich, wenn der Sackpfeifer-Tod zum Schlusse seinem Schützling, dem Maler Willi, den Rat gibt:

»Ich tät was pfeifen,
Du aber sollst der Welt was malen.«

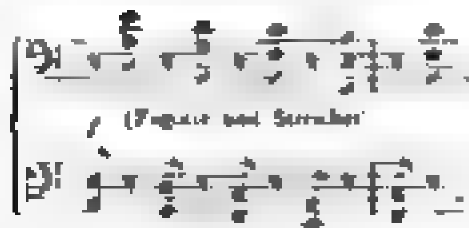
Der Dichter legt augenscheinlich Wert auf den trivialen Nebensinn der Worte »Pfeifen« und »Malen«. Warum? Ich vermag in ihnen nichts als einen sehr trivialen und bedeutungslosen, »sauren« Witz zu erblicken. Und das Leben ist keine Farce, und der Tod erst recht nicht. Was sollen ferner Stellen wie folgende (der Sackpfeifer-Tod zu Wido, dessen Nebenbuhler charakterisierend):

»Ein edles Aas!
Inwendig voller Würmer.«

Ich habe mir nicht denken können, daß der Dichter lediglich eine für das Drama belanglose Rubert schreiben wollte, und habe deshalb eingehend über diese Stelle nachgedacht. Aber ein Sinn, ja auch nur eine leise Erklärung, ist nicht zu finden. Der Charakterisierte erscheint im Drama als kraft-, lebens- und gesundheitsstrotzend und als brutale Gewaltnatur. Keine Andeutung, daß er sich die »Würmer« durch eine Schuld, durch sein wüstes Leben oder wie anders zugezogen habe. Auch spielen diese rätselhaften Würmer später keine Rolle mehr. Wenn sie eine Anspielung auf den Tod sein sollen, so ist nicht einzusehen, warum sie gerade dem Nebenbuhler Widos als Attribut beigegeben werden. Auch Wido prangt in Jugendfrische und Lebenskraft. Er bejaht, mit Schopenhauer zu reden, den Willen zum Leben nicht minder kräftig, ist nur minder roh. Der Dichter hat also die Stelle lediglich aus Freude, ich will gelinde sagen, am Auffallenden geschrieben, und da kann ich nicht nachsichtig sein. Die Stelle muß ausgemerzt werden. Sie ist ein Geschwür am Körper der Dichtung. Auch sonst finden sich Trivialitäten genug. So mag man bei einer Hochzeitsfeier, wenn der Champagner gekommen ist, vielleicht zu seiner Nachbarin sagen: »Die Liebe ist süß und das Leben ist schön«, aber in einer Dichtung nehmen sich diese Worte recht geschmacklos aus. Und der Komponist ist verantwortlich für den Text, den er komponiert.

Hervorzuheben ist noch, daß dem Komponisten das Frische, Volkstümliche viel mehr liegt, als das Unheimliche. Im 2. Akt — dem Totentanz auf dem Kirchhofe um Mitternacht — scheint mir seine musikalische Phantasie trotz Xylophon und Quinten

[*] Juni-Heft 1905, S. 131–132. Bild und Biographie des Komponisten von Dr. v. Komorzynski bringt dasselbe Heft S. 137–138; eine Komposition Reiters findet sich in der Musikbeilage dieses Heftes S. 74–76.



gezwungener zu arbeiten. Hier erreicht er nicht den ungleich wirkungsvolleren, freilich auch ungleich veraltenderen Totentanz von Saint-Saëns, trotzdem ihm die Bühne zu Hilfe kommt. Vielleicht verbrachte diese wohl mit der österreichischen Heimat zusammenhängende Eigentümlichkeit seiner Begabung den Komponisten dazu, die Charakteristik des Dichters, der den Sackpfeifer-Tod mehr nach der Seite des Lumpenhaften, als des Unheimlich-Humorvollen darstellte, mitzumachen, während doch gerade hier die Tonsprache Gelegenheit gehabt hätte, die Dichtung zu ergänzen.

Diese Schwächen des Werkes heben jedoch nicht auf, daß der Komponist als ursprüngliches und reiches und daher vielversprechendes Talent erscheint. Vermag er, die erwähnten Schlacken abzustoßen, so wird er um so stärker wirken können.

Jedenfalls gebührt der Tatkraft und dem Mute der Dessauer Hoftheater-Intendanz hohes Lob dafür, daß sie dieses Talent zu Worte kommen ließ. Die Ausstattung und Darstellung war prächtig. Besonders hervorgehoben seien das Orchester unter *Mikorey*, der Sackpfeifer des Herrn *Fenge* und der Junker Ukko (das »edle Aas«) des Herrn von *Walde*. Die Aufführung hatte guten Erfolg. Nach jedem Akt mußte der anwesende Komponist vor die Rampe.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. November. Der schwarze Domino. Mit wie vieler Freude gedachte das ältere Geschlecht stets dieses Scribe-Auberschen Werkes! Ich habe es nie geliebt. Die Artôt hat mir darin einst gefallen, die Lucca später noch mehr. Das Stück war mir stets Puppenspiel, die Musik Tongeklingel. Keine Poesie dort, keine Empfindung hier. F. v. Flotow hat von E. Auber gelernt und seine Melodienbildung nachgeahmt. Hat man jemals das »Hört die Glocken freundlich locken« oder gar das »Ich kann nähen, ich kann stricken« schön gefunden oder einen seelischen Ausdruck darin entdeckt? Aber man kann recht gut Galopp danach tanzen. Und wenn ein vornehmes Klosterfräulein, das abends sein Gewand mit einem Ballkleid vertauscht, heimlich ein Tanzfest mitmacht, dann nachts in ein fremdes Haus läuft und als Landmädchen verkleidet bei lustiger Herrengesellschaft aufwartet, sich ins Stift zurückschleicht, wo es gerade zur Oberin ernannt werden soll, als der Geliebte sich einstellt, um des Himmels Braut zu der eigenen zu machen — ist das nicht ein eben so bunt wie geistloses Spiel?

Wenn der Vorhang aufgeht, wird fast eine Viertelstunde lang gesprochen. Plötzlich fangen die Leute an zu singen. Aber wozu denn? Sie hätten doch weiter reden mögen. Zur Musik lag gar keine Veranlassung vor. Der Unterschied zwischen Singen und Sprechen ist bei den Franzosen minder groß als bei uns. Sie besitzen die klangvollere Sprache und reden auf der Bühne immer etwas pathetisch, während sie den Gesang leicht zu behandeln pflegen. Wir sprechen nicht so sorgfältig, geben aber beim Singen meist viel Ton her, so daß bei uns der Unterschied zwischen Singen und Sprechen viel größer ist. Als nun dieser Domino jetzt nach fast 20 Jahren zuerst wieder auf die Szene der Königlichen Oper kam, erging es dem Publikum wie kürzlich einem meiner Freunde, als ein Gericht Tomaten aufgetragen wurde. Er hatte diese hier ziemlich unbekannte Frucht von Süddeutschen seit lange so sehr loben hören, daß er sie zu kosten begierig war. Nun mundete sie ihm gar wenig, doch er ließ sie sich gefallen. So wird man auch den Schwarzen Domino sich eine Zeitlang gefallen lassen. Angela könnte der Agathe und der Rosine Mutter sein, bleibt aber an Anmut und Liebreiz weit hinter beiden zurück. Die *Farrar* ist eine Mignon und Manon und Margarete, aus der Puppe Angela kann sie wenig machen. *Rich. Strauß* aber zeigte, wie man das Orchester dirigieren muß, wenn es nur eine große Gitarre darstellt.

Gemma Bellincioni ist als Gast im Theater des Westens erschienen. Ein wenig hat sie an Stimme eingebüßt, an Gestaltungskraft nichts. Die war ja auch früher schon ihre stärkere Seite. Lehrreich aber war die Erfahrung, daß Tascas Oper A Santa Lucia, die 1892 mit ihr zuerst gegeben wurde, jetzt nur noch geringe Wirkung ausübte, und daß auch die begabte dramatische Sängerin bei weitem nicht mehr den Jubel wachrief, der sie früher umrauschte. Das Unechte verliert allmählich das Ansehen und den Wert, das Echte steigt, wenn auch erst spät, in der Schätzung. Ich werde davon noch ein Beispiel aus dem Konzertsaale anzuführen haben.

Die Königliche Kapelle begann ihre Sinfonieabende, die *Felix Weingartner* wieder leitet, unter regster Teilnahme. Der erste brachte eine neue Sinfonie in fmoll von *G. Schumann*, dem Direktor der Singakademie, der sie selbst leitete. Sie läßt gar deutlich das Bestreben nach etwas besonders Wertvollem erkennen. Ein solches kommt aber nicht zu stande. Leider nach keiner Richtung hin. Das Orchester klingt nicht einmal gut. Vorteilhafter nahm sich das Neue im 2. Sinfonieabende aus, *H. Pfitzners* Blütenwunder und Trauermarsch aus der Oper Die Rose vom Liebesgarten, sowie die Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn. Die ersten beiden Stücke bedürfen zu voller Wirkung die Szene, das dritte aber sollte man nicht im Theater, nicht an die Spitze des Schauspiels stellen, denn dazu ist es viel zu lang, bedarf eines Orchesters, das man dort selten haben wird und enthält gleich der Leonoren-Ouvertüre den ganzen Handlungsverlauf des Stücks in seiner Musik, wodurch es in den Konzertsaal gewiesen wird. Der Philharmonische Chor unter *Siegfried Ochs* brachte als Neuheit J. S. Bachs Kantate Der Streit zwischen Phöbus und Pan. Sie ist ein Tendenzstück, eine Kritik der Kritik, die der Tonsetzer und Musikschriftsteller *Scheibe* gegen Bach geübt hatte, der ihn dafür mit Picanders, von ihm in Musik gesetzten Worten einen Midas mit Eselsohren nennt. Wie lieb man den alten Thomaskantor auch haben mag, mit dieser Kantate kann man sich nicht befreunden. Der Eingangs- und auch noch der Schlußchor sind von Bedeutung. Von dem, was dazwischen liegt, muß man die Rezitative bewundern, aber die lange Reihe von Arien mit allen ihren Wiederholungen — warum kürzt man nicht wesentlich? — be-

[illegible]

Dresden. [illegible]

[illegible]

Otto Schmid

Hamburg, Anfang November. [illegible]

und Beethovens Ouvertüre »[illegible]«. Außerdem gab es »Der [illegible] und [illegible]« [illegible] von [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] auch der Oper haben wird.

Professor [illegible] Krause.

Leipzig, [illegible] November [illegible]. [illegible]

[illegible]

[illegible]

Dr. M. Arend

[illegible]

Besprechungen.

[illegible]

[illegible] »Weihnachtslieder« [illegible] Die Krone- und Weihnachtslieder [illegible] des Konzert- und Hausgebrauchs [illegible] Der 2. Band enthält 41 Lieder für eine mittlere Stimme. [illegible] Verleger [illegible] im gleichen Verlage [illegible] erschienen.

[illegible] Lieder [illegible] für das musikalische Haus [illegible] Leipzig, Breitkopf & Härtel [illegible] zum Preise von 4 M.

[illegible] deutsche Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung [illegible] Volkslieder [illegible] Kinderlieder [illegible].

[illegible] Lieder [illegible] Leipzig [illegible] Lieder [illegible] Leipzig, Breitkopf & Härtel [illegible] Lieder [illegible] Klavier [illegible] Blätter für Haus- und Kirchenmusik [illegible] Jahrgang [illegible].

[illegible] Klavier- und Harmoniumbegleitung, herausgegeben von [illegible] Verlag [illegible] Der erste Band [illegible] Auflage [illegible] Band [illegible] Auflage erschienen. [illegible] Sammlung [illegible].

[illegible] Anhang [illegible] herausgegeben von den Pastoren [illegible] und [illegible] Verlagshandlung [illegible] Sänger [illegible].

[illegible] Kompositionen [illegible] von Kaden [illegible] (Marsch [illegible]) [illegible] Op. 41 No. 65 [illegible] Op. [illegible] Kinder [illegible] Klavier [illegible] Konzertstücke von [illegible] Op. 13, und [illegible] Kompositionen [illegible] und Arnold Krug, Op. [illegible] Für die junge Welt [illegible] Reuter in Leipzig [illegible] erschienen.

[illegible] Kinderstücke [illegible] Verlagsfirma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza [illegible] Marsch [illegible] Op. 41. [illegible] Vortragsstücke für den häuslichen Kreis, [illegible] schwierigen und Max Reger, im gleichen Verlage erschienenen [illegible] Op. [illegible] Heften. [illegible] Reger [illegible] Zahl [illegible] Spielen [illegible] Anwendung des [illegible] Einfälle [illegible] Heft [illegible] Melodie [illegible] Romanze [illegible] rhythmisch schwierigen Impromptu [illegible] Heft [illegible] Impromptu [illegible] Heft [illegible] Capriccio [illegible] Reger [illegible] Sonaten [illegible] Schaffen Regers [illegible] Werke [illegible] Reger [illegible] Leipzig, [illegible] Verwendung des Klavieres [illegible].

[illegible] gewählt [illegible] Max [illegible] Leipzig [illegible] Pr. [illegible] M. [illegible] Schülern [illegible].

[illegible] Vortragsstücke von Franz Bendel [illegible] Band [illegible] Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen [illegible] Preis [illegible] M.

Für den vierhändigen [illegible] Stücke von Arnold Krug [illegible] Hefte [illegible] Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza. [illegible] Heft der Jugendbibliothek von Breitkopf & Härtel [illegible] Bearbeitung [illegible] Klavier zu 4 Händen [illegible] M. [illegible] Bearbeitung [illegible] zu 4 Händen [illegible] M. im gleichen Verlag erschienen.

[illegible] Max Reger [illegible] Leipzig [illegible] Lieder [illegible] M. [illegible] Max Reger [illegible] Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza [illegible] Volkslied [illegible] Reger [illegible] Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza [illegible] Preis 1 M. [illegible] Lieder [illegible] Op. [illegible] und [illegible] Op. [illegible] Lieder [illegible] M.) [illegible] in Leipzig erschienen [illegible].

E. Rich.

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegt ein Prospekt der Firma Max Hesse in Leipzig bei, welchen wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für
HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1906

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt.

Wesen und Bedeutung Mozarts als Kind.

Von **Elsbeth Friedrichs**-Jena.

Die meisten hervorragenden Gestalten unserer Kulturgeschichte verraten die Eigenart ihrer geistigen Kraft schon in der Kindheit, und je größer und überwältigender eine Persönlichkeit hienieden gewirkt hat, desto bestimmter und abgeschlossener sehen wir ihre Eigenart in der Kindheit hervortreten. Die biblische Geschichte bringt ein Beispiel schlagendster und höchster Art dafür. Es ist die Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. Er, der uns die allerhöchste göttliche Kraft dargestellt hat, er hatte schon als Kind zu sein in dem Hause, das seines Vaters ist.

Wenn auch auf anderem Gebiete, so zeigt sich doch in ebenso klarer unmißverständlicher Weise *Wolfgang Amadeus Mozart* von dem Zeitpunkte an, in dem im Kinde das erste geistige Leben erwacht, schon durchaus in der Sphäre, die allein seiner Natur entsprach. Ja der Knabe wäre nicht lebensfähig gewesen in einer unmusikalischen Umgebung, sein natürliches Element war die Tonwelt, und eine andere, dieser feindliche, hätte ihn geistig verkümmern lassen.

Man wird im Hinblick gerade auf die Kindheit Mozarts nicht fehl gehen, ihn als das größte rein musikalische Genie der Weltgeschichte zu bezeichnen.

Treten doch schon mit dem ersten Aufkeimen zeitiger Äußerung die wesentlichen Kennzeichen des geborenen Tondichters — der wunderbarste Tonsinn, verbunden mit tiefem Gefühl und lebhafter Phantasie — unwiderstehlich hervor.

Der Bedeutung solcher Erscheinung entsprechend hat sich denn auch ganz von selbst das Anekdotenmaterial aus der Kindheit Mozarts verbreitet und am allersichersten in dem Bewußtsein der Laienwelt befestigt.

Trotzdem unser Jugendunterricht so bedauerlich mit den Mitteilungen aus der Musikgeschichte und der musikalischen Biographie kargt, trotzdem eine dilettantische Einseitigkeit und Verständnislosigkeit die Epoche Haydn-Mozart als »veraltet« ausgibt, trotzdem lebt das »Wunderkind« Wolfgang Amadeus als legendarische Erscheinung in dem Bewußtsein des Publikums, das Wunderkind, das mit drei Jahren ein Konzert komponierte, das mit fünf Jahren den Hof der Maria Theresia elektrisierte, und das mit elf Jahren mit seinem Ohr in Rom der Kirche das Miserere stahl.

Solche Legenden bilden und erhalten sich nur durch die Kraft ihres wesentlichen Keimes, aus dem sie erwachsen sind. Dieser bildet auch den Schlüssel zu seiner Natur, die Grundbedingung seines späteren Künstlertums.

Vergegenwärtigen wir uns die Mitteilungen, die der Hoftrompeter Joh. Andr. Schachtner nach Mozarts Tode dessen Schwester Marianne macht. Als Hausfreund des Mozartschen Hauses hatte dieser sich mit besonderer Teilnahme dem eigentümlichen Knaben gewidmet und jedes auffallende Ereignis getreu im Gedächtnis bewahrt.

Während der ersten Kinderjahre gab es nichts für den kleinen Wolfgang als Spiel, Tändelei und Spaß. Zum Spiel und Scherz benutzte sein früh erwachender Gestaltungstrieb unbewußt jedwedes Ding, und war ein Spaß gelungen, so hatte er seine unbändige Lust daran. »Sobald er aber anfing mit der Musik sich abzugeben, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot, selbst Kindereien und Tändelspiel mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden«[1].

Kein Spielzeug, kein Ding kann der Kleine auch nur von Ort zu Ort tragen, ohne einen Marsch dazu zu singen oder zu geigen. Der tiefste Ernst kennzeichnet auch die geringste musikalische Beschäftigung, nur mit der Musik spielt der Knabe niemals, sondern erfaßt sie mit Feuer und Gewissenhaftigkeit als den wahren Wert des Lebens.

Und wie erzittert das Kinderherz schon unter ihren Wirkungen, so daß ein natürliches Bedürfnis nach Liebe und Sympathie in ungewöhnlichem Maße sich schon früh bei ihm ausbildet.

»Hast du mich auch lieb?« Das war die täglich oftmals wiederholte Frage, die der Knabe an diejenigen Freunde seiner Kindheit richtete, die ihm Teilnahme bewiesen. Zu lieben und geliebt zu werden, diese Sehnsucht erfüllt schon früh das Herz. Ein Kennzeichen für das tiefe reiche Gemüt des späteren Künstlers und der Quell jener Kantabilität, die Mozart der Musik verliehen hat.

Durchaus überwiegend, ja beherrschend war bei Mozart das Gefühlsleben. Darum hat auch der Künstler so schlechte Geschäfte im Leben gemacht, darum waren seine finanziellen Verhältnisse — seine Quälgeister auf dieser Erde — immer so traurig vernachlässigt. Der Drang des Herzens war sein Führer durch irdische Wirrsale, die Sorglosigkeit der genialen Natur ließ ihn nie zu rechter Zeit seinen materiellen Vorteil ergreifen.

Die glücklichste, auch äußerlich glücklichste Zeit sind die Jahre seiner Kindheit gewesen, in denen ein kluger, hingebender Vater ihm Mentor und Impresario war. Nicht eigentlich Erzieher, denn was gab es da zu erziehen? Das einzige, was ihm der Vater anzuerziehen bemüht war, die sogenannte Weltklugheit, ist ihm fremd geblieben sein Leben lang. Ein Kind, dem die Liebe zu Eltern, Freunden und Gespielen das Betragen vorschrieb, das heftigen Schmerz empfand, wenn andere um seinetwillen leiden mußten, ein Kind, dem ein lebhaftes natürliches Gefühl den Unterschied von gut und böse bei sich und andern zeigte — ein solches Kind bedarf nichts als der Übung in den äußeren Lebensformen. Ein Wunderknabe, dem schon im sechsten Jahre der Melodienstrom aus den Fingern in die Tasten floß, hat den Bildner nicht nötig.

In diesem Punkte hat Leopold Mozart seinen Sohn verstanden und gewürdigt. Mehr noch, er, der reife Mann und Musiker hat sich in Ehrfurcht gebeugt vor dem Wundergeist, der in dem vierjährigen Kinde schon seine Spuren zeigte. Durch das Gespiele und Tintengekleckse der Kinderhand dringt sein kundiges Auge, findet skizzenhafte Ansätze zu einer Tondichtung und hat Tränen der Rührung über diese Zeichen hoher geistiger Schöpferkraft.

Er hat sich auch wohl gehütet, diese Schöpferkraft zu beeinflussen, ihr eine Richtung zu geben. Die ganze Ausbildung, die Leopold Mozart seinem Sohne angedeihen ließ, bestand darin, daß er in allem handwerksmäßigen, z. B. in der musikalischen Setzkunst, in der Behandlung der Instrumente usw. ihn unterwies und fortdauernd bemüht war, Wolfgangs Geschmack eine feste Grundlage zu geben durch das Anhören der besten Musik seiner Vorgänger und großen Zeitgenossen.

Schon das sechsjährige Kind kannte die Musik ihrer Größe und Hoheit nach. Das war eine dramatische Anlage. Der Knabe weint, wenn man ihn ungebührlich lobt, es gilt ihm als eine Beleidigung der Kunst, der er selbst mit seinen schwachen Kräften nur erst im geringen Grade gerecht werden kann. Andrerseits will er nur vor Kennern spielen. Der Hof der Kaiserin Maria Theresia, dem die Musik schließlich doch nur ein hübscher Zeitvertreib ist, erscheint dem Kleinen noch nicht würdig genug für die Offenbarungen der Tonkunst. Ein Musikverständiger soll wenigstens diesen Kreis weltlicher Aristokratie zieren.

[1]) Schachtners Mitteilungen a. Mozarts Schwester.

»Wo ist Herr Wagenseil?[1] Er soll kommen, der versteht's!« So verlangt der Knabe, bevor er spielt.

Wie wahr und wundervoll zeigt sich hier der ausübende Künstler! Im Tempel der Kunst gibt es nicht König und Vasall, da gilt nur der gottbegnadete Mensch.

Selbst die äußeren Erscheinungen der Kirche — deren Kern er gewiß tief empfand — die Priesterwürde seines Erzbischofs und dessen Untergebenen verschwinden angesichts der Kunst.

So zeigt sich Mozart als Kind. Er ist nie ein Hofmann, nie ein bloßer Sklave der Kirche geworden; unverfälscht zeigt sich sein religiöses Gefühl wie in der Kindheit, noch in seinem Requiem. An den Fesseln aber der äußeren Verkehrsform im Umgang mit den Großen dieser Welt hat er leicht getragen, weil sein überwiegendes inneres Leben gar nicht durch die Zufälligkeit des Tages berührt werden konnte.

Auch ästhetisch, auch rein physiologisch war Mozarts Begabung von Kindesbeinen an wunderbar vollendet.

»Was macht Ihre Buttergeige?« fragt der Siebenjährige den Hausfreund Schachtner eines Tages und: »Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen Viertelton tiefer gestimmt als meine da.«[2]

Buttergeige nennt er das Instrument, dessen edler, voller und doch weicher Ton sein ästhetisches Klangbedürfnis am meisten befriedigt, während ihm der Ton der Trompete, des Hauptinstrumentes seines Freundes physischen Schmerz zu bereiten scheint; er wird bleich und sinkt um, wenn ihm Schachtner entgegenbläst.

Es ist nicht die Stärke, es ist das Schmetternde, die Einseitigkeit des Trompetenklanges, die ihn schmerzhaft trifft, denn er scheut nicht zurück vor Klangmassen. Wohl aber zeigt sich dadurch schon der spätere Meister des Wohlklangs, den wir in seinem großen Ensemble bewundern.

Andrerseits ist auch wohl das unglaublich feine Unterscheidungsvermögen seines Ohres, das mit Achteltönen zu rechnen verstand, die Ursache der subtilen Wahl der Stimmlage bei seinen Vokal- und Instrumentalkompositionen. Das ist oft so fein gemacht, daß man im Hinblick darauf jede Verschiebung des Kammertones bedauern möchte.

Mozart muß neben diesen psycho-physiologischen Gaben ein starkes Vermögen zu idealisieren besessen haben, sonst hätte er das Klavier nicht so früh schon bevorzugt und zu seinem Hauptinstrument gemacht. Wer hätte nicht schon nach einem längeren Genuß mit reiner Intonation ausgeführter Streichquartette oder des a capella-Gesanges beim Berühren des Klaviers die Temperatur verletzend empfunden! Und dennoch ist sie sanktioniert durch einen Bach und einen Mozart.

Mozart ist vielfach mißverstanden, sein Charakter ist entstellt und verleumdet worden — eine eindringende Betrachtung seines Wesens als Kind ist geeignet, den Schlüssel zu geben für Züge seiner Individualität, die sein vortrefflicher Biograph, Otto Jahn, noch nicht hell genug beleuchtet haben mag.

[1] Georg Christoph Wagenseil, Musiklehrer der Maria Theresia und später ihrer Kinder.

[2] Was sich bei der Prüfung als zutreffend erwies.

Mozart.

Eine kunstästhetische Betrachtung

Von **August Wellmer** (Berlin)

Mit wem kann man ihn vergleichen, den göttlichen *Mozart*, der durch die zauberhafte Lieblichkeit, wie dämonische Macht seiner Musik den allergrößten Ruhm erlangt hat? Läßt man die »Schönheit« als Hauptgesetz in der Kunst gelten, so steht Mozart, der König im Reiche des Wohllauts, allen voran, die vor und nach ihm musiziert haben, und nur ein Künstler, aber auf dem Gebiete der Malerei, ist ihm in Betreff des schönen Stils zu vergleichen, Rafael, weshalb man Mozart auch den musikalischen Rafael genannt hat. Es ist ebenso tragisch als merkwürdig, daß beide Meister, welche von einer Produktivität ohnegleichen waren, in der Blüte des Lebens dahingerafft wurden. Rafael von Urbino, der edelste und ruhmgekrönteste aller christlichen Maler, der übrigens auch als Baumeister ausgezeichnet war, starb im 37. Lebensjahre und Mozart ging im 35. Jahre seines so reich bewegten Lebens dahin. Zwar sind beide Männer durch mehr als zwei Jahrhunderte voneinander geschieden, redet man aber von der Schönheit in der Kunst, so wird man sie mit Fug und Recht zusammen nennen. Rafaels Bilder sind ganz Gemüt und Seele und weisen darum, wie Mozarts Musik, eine wunderbare Harmonie auf. Man denke nur an die Wandgemälde im Vatikan, an die sixtinische Madonna, an die Madonna della Sedia! Welche Anmut und Milde sind — um nur dies eine zu erwähnen — mit Würde und Hoheit in der sixtinischen Madonna zu unerreichbarer Harmonie gepaart! Nicht allein der Gebildete oder Eingeweihte wird von dem Adel solcher Kunst unwiderstehlich angezogen, auch der einfachste Mann aus dem Volke, ja schon ein Kind, steht davor in andächtigem Entzücken. Die wahre, echte Kunst sollte solche Wirkungen stets erzielen, und ein Kunstwerk, das dies nicht

hervorzubringen vermag, das nur für exklusive Kreise berechnet ist, dem also die echte Popularität fehlt, entbehrt des rechten Zaubers, wie der Wahrheit des Ausdrucks.

Wie Rafael die Darstellung des Schönen an und für sich für den letzten künstlerischen Zweck gehalten hat, so daß er Göttliches und Menschliches nur in der Form des Schönen wiederzugeben vermochte und selbst das Dämonische durch das Schöne milderte, so war auch für Mozart, der eine durch und durch melodische Natur war, der schöne Wohllaut in Melodie und Harmonie, in Stimmführung und Tonfall das herrschende Element und entspricht der Schönheit in ihren reinen und vollkommenen Linien in der Malerei. Dieser Wohllaut in Mozarts Musik ruft bei Menschen aller Bildungsgrade in gleicher Weise die reinste Freude hervor, diese Musik wirkt erquickend auf alle, ob sie uns in den überaus anmutigen und graziösen Weisen des naiven Wiener Meisters — man denke an die komischen Szenen in »Figaros Hochzeit« oder im »Don Juan« — oder in feierlichster Erhabenheit, wie in der »Zauberflöte« oder im »Requiem«, ja in kleinen Gebilden, wie im entzückenden »Veilchen« oder im göttlichen »Ave verum«, entgegentritt.

Wie sehr Mozart das Prinzip der Schönheit in der Kunst vertrat, sehen wir aus einem Briefe, den er über seine Oper »Die Entführung aus dem Serail« an seinen Vater schrieb. Es handelte sich um den Wutausbruch des alten Türken Osmin und Mozart ist der unbedingten Meinung, daß »weil die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben müsse«. Bei aller musikalischen Charakteristik im Tragischen, wie im Komischen, wie sie gerade Mozart im höchsten Maße eigen ist, gewahren wir dennoch stets bei ihm ein echt künstlerisches, souveränes Maßhalten und das, was die Griechen von der Musik forderten: »Die Herstellung der Harmonie und des Gleichgewichts der Seele« hat Mozart, wie selten ein Tondichter, erreicht.

Bevor wir die Parallele zwischen Rafael und Mozart schließen, sei noch darauf hingewiesen, daß wie beide Meister stets dem höchsten Kunstideal zugewandt blieben, so auch ihre persönlichen Eigenschaften viel Übereinstimmendes aufweisen, denn die Zeitgenossen beider sind des Lobes voll über ihr gutmütiges, dienstfertiges, bescheidenes und echt humanes Wesen. Bekannt ist Mozarts Ausspruch: »Das Herz adelt den Menschen«, und wie in seinen Kompositionen, so tritt in Rafaels Werken mit der echten Schönheit auch überall der Adel der Gesinnung hervor.

Es ist eine ziemlich verbreitete Sitte oder auch Unsitte, bei der Besprechung eines großen Tonkünstlers diesem sofort einen großen zeitgenössischen Dichter als Pendant beizugeben. So sah man in Wieland einen Geistesverwandten Haydns, so gesellte man Mozart gern einem Goethe zu, so stellte man Schiller neben Beethoven. Gewiß ist es nicht uninteressant, solchen Ausführungen, namentlich wenn sie geistvoll sind, zu folgen. Leider wird des Guten nach der einen oder der anderen Seite nur öfter zu viel getan und man findet oder entdeckt bei zwei großen Männern nicht selten mehr Geistesverwandtschaft, als sie in der Tat vorhanden ist. Andrerseits läßt sich wiederum nicht in Abrede stellen, daß bei großen Zeitgenossen auch der Geist der Zeit zum Ausdruck kommen muß. Wie aber wenn ein Prophet seiner Zeit weit voraneilte und erst nach Jahrhunderten sich zu ihm ein geistesverwandter, von denselben künstlerischen Instinkten und Gesichtspunkten geleiteter anderer Künstler gesellte? Es sei uns gestattet, heute im musikalischen Drama Mozart neben den größten Poeten der Briten, neben Shakespeare zu stellen. Wir glauben dies mit gutem Recht zu tun.

Beide sind gleich groß in der Gestaltung klassischer wie romantischer Stoffe, beide gleich groß in der Beherrschung des Pathetischen und Tragischen, wie des Komischen, beide sind mit einem wunderbaren psychologischen Scharfblick ausgestattet, um erfassen die verschiedenartigsten Charaktere in ihrem innersten Wesen und stellen sie in voller Realität vor uns hin. Es werden eben Menschen voll Fleisch und Blut auf die Bühne gebracht und es erschließen sich der Charakteristik des Seelenlebens immer neue Aufgaben. Mit allen Gaben und Vorzügen des Geistes und Herzens ausgestattet, insonderheit mit einer unerschöpflichen Phantasie, mit der tiefsten Glut der Empfindung, mit einem eminenten Verständnis für die geheimsten Bewegungen und Regungen des Menschenherzens in Leid und Lust, zugleich mit einem unvergänglichen Humor und Witz begabt, schlagen sie mit dem Zauberstab des Genius aus dem Boden der Wirklichkeit einen unversiegbaren Quell von Poesie hervor. Wie bei Shakespeare in seiner dichterischen Sprache die Gedanken und Vorstellungen gleichsam leibhaftig an uns herantreten, so ist es auch in Mozarts musikalischer Sprache. Da ist kein mühsames Wählen und Wollen, da ist alles Natur, und daher erklärt sich auch die ungeschminkte, bezaubernde, unnachahmliche Wahrheit, welche hier die Menschen im Guten und Bösen, in Liebe und Haß, im Lachen und Weinen offenbaren. Das Menschenherz ist bei beiden universalistischen Künstlern oder vielmehr Genien der Angelpunkt, um welchen sich ihr ganzes Schaffen dreht, und darum gehen auch Glück und Unglück bei ihnen aus der freien Selbstbestimmung des Menschen hervor.

Treten wir von diesen Erwägungen aus Mozart als dramatischem Komponisten noch etwas näher,

so muß man staunen, was er, dessen Name in der Sinfonie und in der Kammermusik in dem unvergänglichen Trio: Haydn, Mozart, Beethoven, als mittlerer Stern leuchtet, im Drama geleistet hat; wurde er doch der Schöpfer der deutschen Nationaloper. Hatte Gluck — wir denken nur an seine »Iphigenie auf Tauris« — im Pathetischen und Tragischen, wie später Beethoven in seinem »Fidelio«, Gewaltiges, Erschütterndes geschaffen, ist Lortzing dagegen im Komischen einzigartig, bewegt sich der spätere Weber im Romantischen und Richard Wagner recht eigentlich im Pathetisch-Romantischen, so beherrscht Mozart als echter Universalist, als der nach Richard Wagners Ausspruch »vielseitigbegabteste aller Musiker«, alle Gattungen und Stilweisen. »Nur er vermochte es«, sagt Richard Pohl von Mozart in einem Vortrag über »Richard Wagner«, »die Errungenschaften Glucks im deklamatorischen tragischen Stil, die melodisch-gesanglichen Reize und die graziösen Formen der Italiener, die urwüchsige volkstümliche Art des deutschen Singspiels in einer Hand zu vereinigen.« Hatte Gluck das deklamatorische Element bevorzugt, so Mozart das melodische, so daß man wohl sagen kann, Mozart habe den klassischen Stil Glucks in den schönen Stil verwandelt. Indem er aber die deutsche Oper in allen ihren Gattungen selbständig machte, war sein Einfluß ein ungeheurer. Er war es recht eigentlich, der seiner Nation das Verständnis für die eigene Kunst erschloß, er, der im Jahre 1778 an seinen Vater im Zorn über den verderbenen französischen Geschmack in der Musik schrieb: »Was mich am meisten aufrichtet und guten Muts erhält, ist der Gedanke, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin«, er, der nur »deutsch denken, handeln, reden und singen« wollte.

Im höchsten Maße interessant und wichtig ist es, was Richard Wagner über die »Zauberflöte« sagt (Ges. Schriften I): »Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werks gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulierender Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vornherein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten!
In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt; denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.«

Wir erwähnten oben bei der Nebeneinanderstellung Shakespeares und Mozarts beider eminente Begabung für die Charakteristik des Seelenlebens. Wie ersterer oft das Widersprechendste und Entgegengesetzteste in einer Szene zusammendrängt, so zeigt sich Ähnliches bei Mozart in den großen Ensemble- und Finale-Sätzen seiner Opern. Den polyphonen Stil auf das musikalische Drama übertragend erreicht er im Ausdruck einen so hohen Grad der dem Leben nachgebildeten Wahrheit, daß wir in seinen wunderbaren Tonsätzen nicht nur die Worte der Agierenden vernehmen, sondern einen Blick in das geheimste Innere ihrer Empfindungen und Gefühle tun. Mozart ist es recht eigentlich, der das große musikalisch-dramatische Ensemble, dasselbe aber zugleich in idealster Schönheit und vollendeter Abrundung, schuf. Man denke nur an die feine und entzückende Charakteristik im »Figaro«, an die Mannigfaltigkeit der Charaktere, Situationen und Stimmungen im »Don Juan«. Und wie versteht es der genialste unter allen genialen Tondichtern, auch im verwickeltsten Stimmengeflecht jeder an der Handlung beteiligten Person ihre Eigenart zu bewahren, ohne die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen! Selbst der liederliche Leporello vermag auch bei den ernstesten Situationen die künstlerische Harmonie nicht zu stören; ein Genie so universalistisch wie Mozart durfte es eben wagen, das Tragische mit dem Komischen so unmittelbar zu verbinden. Bei alledem ist nicht zu übersehen, welche bedeutsame Rolle Mozart in seinen Opern je mehr und mehr dem Orchester zuweist, denn mit erstaunlicher Sicherheit und Feinfühligkeit kündet es bei ihm die Motive der Handlungen und gibt, indem es die psychologische Entwicklung fortgesetzt treffend begleitet und unterstützt, dem Gesange stets das rechte Kolorit. Im hellsten Lichte erscheint uns die Universalität von Mozarts Künstlernatur in seiner »Zauberflöte«, obgleich auch sein »Requiem«, das auch in den nicht mehr von ihm vollendeten Sätzen seinen Geist atmet, wegen der Großartigkeit in der Auffassung des Gegenstandes, wegen der trefflichen Charakteristik, vor allem aber wegen der bei aller Strenge des Stils obwaltenden, ganz wunderbaren Klangschönheit nach Haydns Ausspruch allein schon »genügt, um den Namen seines Schöpfers unsterblich zu machen«.

Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

Von Otto Schmid-Dresden.

»Er war ein Mann der künstlerischen [illegible] der künstlerischen [illegible].«

I.

Es ist eine in unseren Tagen weit verbreitete Ansicht, daß *Mozart* nur so der »göttliche Musiker« gewesen sei, der Mann mit dem kindlichen Herzen und mit der unerschöpflichen melodischen Erfindung. Mit dem Intellekt — das läßt man dabei mehr oder weniger leise mit einlaufen — sei es nicht gerade glänzend bei ihm bestellt gewesen. Von sogenannter »Bildung« habe er nicht allzuviel besessen — man vergißt dabei, daß Goethe einmal sagte: »Die beste Bildung findet ein gescheiter Mensch auf Reisen« — und sein Schaffen habe sich so ziemlich auf dem Boden des Unbewußten vollzogen. Und einer solchen Anschauung von dem Wesen des Mozartschen Genius mußte es nur Vorschub leisten, wenn man zum Vergleich die künstlerische Persönlichkeit Richard Wagners heranzog. Man übersah dabei gänzlich, daß diese beiden Größen sich schlechterdings nicht miteinander in Parallele stellen lassen, daß sie auf grundverschiedener Basis der Geisteskultur überhaupt erstanden und daß sie auch in ihrem Wesenskern kaum etwas miteinander gemein hatten. Das letztere zeigt sich vor allem schon darin, daß sich Mozart in den Kämpfen seiner Zeit, und wann gab es erbittertere als z. B. den zwischen Gluckisten und Piccinisten, niemals einer »Partei« oder »Richtung« zu eigen gab, noch ihr Haupt wurde, daß er stets seine eigenen Wege zu wandeln trachtete, um zur Erkenntnis zu dringen, und seine Kunst immer unabhängig zu erhalten verstand von einem Programm irgend welcher Art. Um gleich mit dem Haupteinwand abzurechnen, den man gegen eine geistige Kontinuität in Mozarts Schaffen zu machen pflegt, mit dem der vermeintlichen »Skrupellosigkeit« in der Textwahl, so erhalten wir hier ein, daß der Meister »Cosi fan tutte« und »Titus« weder aus eigenem Antrieb schrieb, noch bei beiden Werken besonderen Einfluß auf die Textgestaltung gewann. Die erstere Oper dankte ihre Entstehung dem direkten Auftrag des Kaisers Joseph II., in dessen Diensten Mozart als k. k. Kammerkompositeur stand, die andere schrieb er in besonderem Auftrag der böhmischen Stände zur Krönungsfeier Kaiser Leopold II. in Prag. Man kann ihm also in beiden Fällen die volle Verantwortlichkeit nicht aufbürden und muß dabei noch bedenken, daß der Ärmste keinen Ludwig II. fand und daß ihn gerade, als er auf der Höhe seines Schaffens stand, die Sorge um das tägliche Brot nicht verließ.

Um zu verstehen, wie Mozart das werden konnte, was er wurde im »Figaro« und »Don Juan« eine »melodische Stimme seines Jahrhunderts« und in der »Zauberflöte« gar eine »melodische Stimme der Menschheit«, wird man sich zunächst nun mit seinem Vater beschäftigen müssen.

Da ist es denn nicht das kleinste der Verdienste Leopold Mozarts, daß er von Anfang an die Berufung seines Sohnes erkannte und daß er den unerschütterlichen Glauben hegte, seinen väterlichen Händen sei die Sorge, Leitung und Entwicklung eines Wunders von Gott anvertraut. Heiligster Ernst war es ihm so, alle die Kräfte, die in dem Knaben schlummerten, zu harmonischer Entwicklung zu bringen, und bei den Kunstreisen, die er mit diesem unternahm, leitete ihn immer auch der Gedanke, die Welt von diesem Wunder zu überzeugen. »Wenn ich es jemals schuldig bin, so eben jetzt«, schreibt er einmal, »da man alles, was nur Wunder heißt, lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie (die Welt) demnach überzeugen, und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer — Baron Grimm, von dem dann noch die Rede sein wird — mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: »Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen, das ist das erste.« Wenn dieser Glaube an die göttliche Mission seines Sohnes dem Vater ein hohes Gefühl für seine Verantwortlichkeit der Welt gegenüber in die Brust legte, so mußte es andererseits nicht minder bedeutsam werden, daß er selber persönlich gerade in hohem Maße befähigt war zu seiner erzieherischen Berufung. An dieser Stelle, wo wir uns gebotenermaßen auf allgemeine Gesichtspunkte beschränken müssen, ist als besonders ins Gewicht fallend zu bezeichnen, daß schon Leopold Mozarts einer ernsten, nüchternen Lebensanschauung zugeneigter Sinn und seine scharfe Beobachtungsgabe günstig auf den jungen werdenden Meister einwirken mußte. Allezeit gewohnt, Menschen und Verhältnisse mit offenem Auge und anteilnehmendem Interesse zu erschauen, blieb er so von vornherein gefeit gegen überschäumend »genialische« Anwandlungen, gegen Verirrten drohende Ikarusflüge. Bei aller seinem selbstwarmen Herzen eigenen Idealität der Gesinnung, die ihm im praktischen Leben, im eigentlichen Kampf um das Dasein, so oft hinderlich war, stand Mozart in seiner Kunst mit festen Füßen auf dem Boden der Realität. Wie nur ein Shakespeare war er mit der klaren Objektivität seines Erfassens berufen zum Dramatiker, zum Künder echten lebensvollen Menschentums. Aber noch eins wollen wir dabei nicht vergessen: Sein Vater legte ihm auch ins Herz, das Verbindende, das Einende in Leben und Kunst zu suchen, nicht das Trennende. Wie

charakteristisch dafür ist schon sein eigenes Verhältnis zu Gellert und dessen ihn begeisternden frommen Liedern. Ganz abgesehen davon, daß es uns einblicken läßt in das Streben, mit den neueren Erscheinungen der Literatur sich vertraut zu machen, zeigt es uns, wie vorurteilsfrei der doch streng katholische Mann hinsichtlich der Konfessionalität dachte, wie er sich mit Gellert auf dem gemeinsamen Boden der Christgläubigkeit fand. Und außer diesem Dichter hatten auch Klopstock und andere evangelische Poeten im Mozartschen Hause ihren Leserkreis. Kurz, es ist nicht zu viel gesagt, wenn man mit Ludwig Meinardus[1] behauptet, in dem letzteren habe reges, lebendiges Teilnehmen an allem Schönen, Wahren, Guten geherrscht, davon Menschen bewegt zu werden pflegen.

Der künstlerische Werdegang Mozarts mußte sich so unter den Augen seines Vaters, der — was kaum noch nötig zu erwähnen — auch die musikalischen Bestrebungen der Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte, auf einer durchaus gesunden Basis und eine ersprießliche, maßvolle Entwicklung seiner Fähigkeiten verbürgend vollziehen. Zunächst trachtete der junge Meister danach, gleichsam festen Fuß zu fassen in der Zeit, in die ihn die Vorsehung gestellt hatte. Nach Kräften alles das sich anzueignen, was ihm zeitgenössische jeweilig erreichbare Lehrer oder Vorbilder lehren konnten, war sein Streben. Da nützte er eines Padre Martini Unterweisung für seine kontrapunktischen Studien und folgte als Komponist von Schäferspielen, seriösen und Buffoopern den Spuren der zeitgenössischen Größen vom Schlage eines Myslivecek, Jomelli, Hasse u. a. Bald geschah es auch, daß der letztere, der »Musikvater«, wie man ihn nannte, die künftige Größe Mozarts im Hinblick auf dessen theatralische Serenade »Ascanio in Alba« (Mailand 1771) vorher verkündigte, und vier Jahre später, nach der Aufführung der »Finta giardiniera« (München 1775) konnte Schubart in seiner »Teutschen Chronik« schon schreiben: »Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben.« Das war die Zeit, in welcher der junge Held sozusagen seine Wehr und Waffen schmiedete für die seiner harrenden Kämpfe. Daß er sie gerade in dem Feuer einer Kunst- und Weltanschauung (Renaissance) schmiedete, die zwar schon dem Untergange geweiht war, aber doch an dem Kultus der Schönheit, der Sinnenfreudigkeit festhielt, wurde dabei von besonderer Bedeutung. Wie anders sonst hätte er eine »klassische« Stimme werden können?

Es war eine gar stürmische Zeit, in die der junge Mozart, nunmehr der eigentlichen Lehrzeit entwachsen, sich gestellt sah. Des großen Friedrichs Auftreten hatte das schlummernde deutsche Nationalgefühl mächtig belebt, und drüben im Frankenlande begannen die Wogen jener Bewegung der Geister, die später den Thron der Bourbonen in Trümmer schlagen sollte, immer mächtiger zu branden. Da mußte denn auch die Bühne zu andern Aufgaben berufen erscheinen, als zu jenen, denen sie damals diente, und wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie machten sich alsbald auch auf dem der dramatischen Musik reformatorische Bestrebungen geltend. Man empfand mehr und mehr, daß die Opernbühnen doch eigentlich nur den repräsentativen Zwecken einer spezifisch höfischen Kunst dienten, einer Kunst, die sich hochmütig von der Allgemeinheit trennte und keinen Anteil an dem Ernst des Lebens, an den ethischen und sozialen Problemen der Zeit nahm. Das Ideal von der freien Entfaltung der Schönheit, das große Ideal der Renaissance, die, um Hettner zu reden, einen »neuen Himmel« und eine »neue Erde« geschaffen hatte, hielt nicht mehr Stich. Das Ideal der Wahrheit machte sich jetzt geltend. Altmeister Gluck trachtete nach ihm im dramatischen Ausdruck. Seine literarischen Neigungen führten ihn zum französischen Klassizismus und ließen ihn im Anschluß an diesen eine Wiedererweckung des Geistes der Antike erstreben und — angesichts seiner »Iphigenie auf Tauris« darf man es wohl sagen — erreichen. Um seine Person und seine Bühnenwerke entbrannten in Paris jene Kämpfe, die sich mehr und mehr als solche zwischen französischer und italienischer Musik — Feldgeschrei: Hie Gluck! Hie Piccini! — darstellten. In sie drohte nun auch Mozart verwickelt zu werden. Aber der junge Meister lehnte die Lockungen seines Gönners Baron Grimm,[1] lehrreichen Verkehr mit Piccini zu suchen, ab. »Piccini versteht seine Sache, aber ich verstehe auch die meine«, das waren seine Worte. Andererseits war er keineswegs blind gegen die Vorzüge der Gluckschen Muse, aber doch auch wieder zu eigenartig, um ihr Parteigänger zu werden. Als ihn einmal Josef Frank,[2] der seinen Unterricht genoß, interpellierte, als er ihn mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand, ob es denn nicht besser sei, italienische Kompositionen zu studieren, sagte er: »Was die Melodie anlangt, ja, aber was den dramatischen Effekt anlangt, nein.«

Eines jener Worte, das zeigt, wie gut es um Mozarts Einsicht bestellt war! Im »Idomeneo«, dem Werk, in dem er bekundete, daß er Gluck verstanden hatte, mag man erkennen, wie er be-

[1] Mozart. Ein Künstlerleben. 1882, S. 23.

[1] Dessen Correspondance littéraire hat auch Hermann Kretzschmar (Jahrbuch d. Musikbibl. Peters, 8. Jahrg. 1901, S. 60) für die Musikgeschichte gerettet den Wert einer »Kriegskorrespondenz«.

[2] [illegible] Peter Frank, berühmter Arzt, Kenner der Musik, war vermählt mit Christine Gerhardi, einer der berühmtesten Konzertsängerinnen ihrer Zeit, für die J. Haydn in seiner Schöpfung die Partie des Erzengels Gabriel geschrieben hatte.

strebt war, das alte Schönheitsideal mit dem neuen der Wahrheit zu verbinden. Aber freilich mit der Opera seria — und in seiner textlichen Grundlage ist nun einmal der »Idomeneo« eine solche — war nicht mehr zu paktieren. Aus ihren Gestalten war der belebende Geist der Weltanschauung, die sie geboren hatte, geflohen; eine verschwommene, unklare Symbolik und Allegorie konnte ihre Schemenhaftigkeit nicht mehr verhüllen. Das Werk wurde wohl eine beweiskräftige Probe für das Können des Vierundzwanzigjährigen, für seine erreichte Meisterschaft, aber noch erhob dieser sich nicht über seine Zeit, noch stand er inmitten ihrer flutenden Bewegungen. Und auch mit der »Entführung aus dem Serail« gewann er ihnen gegenüber den überragenden Standpunkt noch nicht. Auch dieses Werk ist aus dem Geist seiner Zeit unmittelbar für diese geschrieben; noch fehlt die Größe einer Kunstanschauung, die zur vollen Objektivität im Erfassen der sie umgebenden Welt gegenüber gelangt ist, aber eine entscheidende Etappe im Aufstieg zu ihr ist es und jedenfalls ist es insofern schon ein »ganzer Mozart«, als es bereits in nuce den werdenden klassischen Meister erkennen läßt, den späteren Repräsentanten einer Kunst, die dem Schönen, Wahren und Guten dient.

Mozart in seinen Beziehungen zur Poesie.

Von **Max Puttmann**.

> Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musikus.

Zürich und Leipzig sind als die Orte zu nennen, von wo aus um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts die Morgenröte einer neuen Glanzepoche der deutschen Poesie langsam heraufzusteigen begann. Dort waren es die von der Literarischen Gesellschaft, deren Haupt der würdige Johann Jacob Bodmer war, herausgegebenen »Discourse der Mahlern«, in denen zuerst wieder ein richtiges Verständnis des lange verkannten Wesens aller echten und wahren Poesie zum Ausdruck gelangte; hier war es der ebenso fleißige und strebsame wie starrsinnige und pedantische Johann Christoph Gottsched, dem die deutsche Literatur vieles zu danken hat, und nicht in letzter Linie war es der lange Zeit mit Heftigkeit geführte Kampf der Leipziger und Schweizer, der, indem er anregend wirkte und den Geschmack läuterte, die kommende Blütezeit der deutschen Poesie vorbereiten half. Jetzt erschien auch Christian Fürchtegott Gellert mit seinen freundlichen und innig-frommen Weisen, die bekanntlich Goethe das Fundament der deutschen sittlichen Kultur nannte, auf dem Plane, gleichzeitig mit ihm Klopstock, dessen »Messias«, der in den Spalten der »Bremer Beiträge« erschien, eine für uns heute kaum noch begreifliche Macht auf die Gemüter ausübte und eine ganze Reihe in Form und Inhalt ähnlicher Werke hervorrief. Erinnert man sich weiter daran, daß der Genius eines Wieland seine Schwingen zu regen begann, Lessing und Mylius ihre »Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters« herausgaben, die Anakreontiker ihr Freundschaftsbündnis schlossen und S. J. Baumgarten die Ästhetik, die Lehre vom Schönen, zu einer selbständigen Wissenschaft erhob, so darf man wohl die Anfänge jenes Strebens, das freilich erst gegen die Siebziger Jahre des vorletzten Jahrhunderts zur vollen Entfaltung gelangte, nachdem die Lehren eines Rousseau auch bei uns Eingang gefunden hatten, die Anfänge jener Bewegung, die man gern als die Sturm- und Drangperiode bezeichnet und in deren Mittelpunkt der junge Goethe stand, in die vierziger und fünfziger Jahre des genannten Jahrhunderts zurückverlegen. Überall ein Knospen, Sprießen und Blühen an dem Baume der deutschen Literatur, der wenige Jahrzehnte später die herrlichsten, unvergänglichsten Früchte tragen sollte.

Und wie war es in jener Zeit um die deutsche Tonkunst bestellt? Händel, nachdem er sich im Leben und in der Kunst in allem versucht hatte, schuf seine großen Oratorien, und Bach, der gewaltige und in Bezug auf alles Irdische doch so bescheidene Meister, schrieb seine zahlreichen Werke, die, seinem gottergebenen, echt deutschen Herzen entströmt, Äonen überdauern werden. Beide Meister aber sollten zunächst einen wesentlichen Einfluß auf die musikalische Produktion nicht gewinnen, und besonders die Werke des großen Thomaskantors gerieten nach dessen Tode bald ganz in Vergessenheit. In der Kammer- bezw. Orchestermusik war die Sinfonie als eine neue Kunstform eben erst im Entstehen begriffen, und was endlich die musikalisch-dramatische Kunst betrifft, so lag dieselbe fast ausschließlich in den Händen der Italiener. Von der Fürsten Gunst getragen, sehen wir die italienische Oper ihre deutsche Schwester überall unterdrücken, und während diese nirgends eine dauernde Heimstätte finden konnte, opferten die deutschen Fürsten für jene die größten Summen, kostete doch Friedrich dem Großen die Inscenierung einer einzigen Oper über 100000 Taler. Freilich war es nicht die an den Höfen herrschende Vorliebe für alles Ausländische allein, was die deutsche

Oper der italienischen gegenüber sich nicht behaupten ließ, sondern in gleichem Maße war es auch der Inhalt der ihr angehörenden Werke selbst, wie dies u. a. aus Scheibes »Kritischem Musikus« hervorgeht. »In unseren meisten Opern«, heißt es da, »herrscht ein niederträchtiges, abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, daß man sich nicht genug wundern kann, daß es noch Leute gibt, die diese ungereimten Dinge hören und bewundern können. Die lächerlichen Ausschweifungen, welche darin zu unsern Zeiten überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen.« Es kann daher gar nicht wundernehmen, wenn der gestrenge Herr Gottsched auf seinem literarischen Thron in Leipzig allen Ernstes versuchte, der musikalisch-dramatischen Kunst den Garaus zu machen, und als er die deutsche Oper in Leipzig mit Hilfe der Neuber zu Fall gebracht hatte, da verkündet er denn auch mit einem gewissen Wohlbehagen den Untergang derselben in der »Leipziger Gesellschaft«, nicht ahnend, daß alsbald der Kunst ein Meister erstehen sollte, der die von ihm angefeindete Kunstform zur herrlichsten Entfaltung bringen und uns in ihr Werke bescheren würde, gegen die die ganze Gottschedische Kunst in ein Nichts versinkt.

So etwa sah es in der literarischen und musikalischen Welt aus, als Mozart, dessen anmutsvolle unvergängliche Werke alt und jung, hoch und niedrig, arm und reich immer und immer wieder aufs neue erquicken, in Salzburg, diesem von Natur und Kunst in gleicher Weise bevorzugten Erzbischofssitze, das Licht der Welt erblickte. Der Vater Leopold Mozart, für den ein sittenreiner Charakter, Pflichtgefühl und Frömmigkeit die unerläßlichen Bedingungen des Wohlergehens waren, war darauf bedacht, seinen Wolfgang nicht nur zu einem großen Künstler, sondern vor allen Dingen auch zu einem tüchtigen Menschen zu erziehen. Er unterrichtete daher seinen Sohn nicht nur in der Kunst, sondern er bemühte sich auch, ihm die rechte allgemeine Bildung zuteil werden zu lassen, wozu schon zu jener Zeit vor allen Dingen einige Sprachkenntnisse gehörten. Hierbei mag dann wohl in Hinsicht auf den künftigen Beruf Wolfgangs auf das Italienische wieder ein besonderes Gewicht gelegt worden sein, galt doch die Kenntnis desselben zu damaliger Zeit als für einen Musiker unerläßlich. Daß Wolfgang neben seinem musikalischen auch ein bedeutendes Sprachtalent besaß, geht daraus hervor, daß er schon im Alter von zwölf Jahren seine Erstlingsoper »La finta semplice« komponieren konnte, und bald darauf schreibt er an eine Jugendgespielin sogar einen Brief in lateinischer Sprache. Später befaßte sich dann auch unser Meister eifrig mit dem Französischen und Englischen, in welchem letzteren er mit Zuversicht hoffte, schon nach einem dreimonatlichen Studium Bücher lesen und verstehen zu können. Seine bei dem Studium der englischen Sprache verwendeten Quarthefte benutzte er später, soweit dieselben noch nicht ganz voll geschrieben waren, als Haushaltungsbücher. Wie sehr Mozart die italienische Sprache als Gesangssprache schätzte, geht aus vielen seinen Äußerungen hervor. So schreibt er u. a. seinem Vater von Mannheim aus, daß er vor Begierde brenne, eine Oper zu schreiben, »aber italienisch, nicht deutsch, eine seria, nicht buffa«. Und an einer anderen Stelle heißt es: »Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als deutsch und französisch.«

Daß ein Meister wie Mozart, der, wie aus diesen und zahlreichen anderen Äußerungen hervorgeht, die musikalisch-dramatische Kunst über alles liebte und gerade auf ihrem Gebiete das Schönste und Herrlichste schuf, auch von Jugend auf der Literatur und Dichtkunst ein reges Interesse entgegenbrachte, ist selbstverständlich, und man muß auch hier staunen über die Fülle von Geist, die einem aus seinen zahlreichen Äußerungen über die Poesie, speziell über Operntexte, über das Verhältnis zwischen Text und Musik und selbst über einige Dichter entgegenleuchtet.

»Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen,« schreibt er in Unwillen über den Verfertiger des Textbuches zur »Entführung aus dem Serail«, »wenn wir Komponisten immer so getreu unsern Regeln folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik als sie untaugliche Büchlein machen.« Nach Beendigung der »Entführung« wieder auf der Suche nach einem geeigneten Textbuch, läßt er sich von Italien alle neuen Opernlibretti schicken, ohne auch nur eines zu finden, das ihm zusagte, dabei immer wieder seine Verwunderung darüber ausdrückend, »wie die Komponisten zu so allerhand schlechten Büchern greifen können«. Ein feiner Sinn für die Schönheit der Sprache spricht aus der Äußerung, die abermals den Dichter der »Entführung« angeht. Mozart schreibt unterm 26. September 1781 von Wien aus an seinen Vater: »Das ›Hui‹ habe ich in ›schnell‹ verändert, also: ›Doch wie schnell schwand meine Freude‹ statt ›Doch im Hui schwand meine Freude‹. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.« An einer andern Stelle spricht er von den schlechten Poeten, die »stets, dem Reim zu Gefallen, eine Dummheit machen«. Bekannt ist ferner, daß, während Gluck bemüht war, die Musik ihrer einzig wahren Aufgabe zurückzugeben, die nach seiner Meinung darin besteht, die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der

Gefühle und die Bedeutung der Situation zu verstärken, Mozart die Poesie als die unbedingt gehorsame Tochter der Musik bezeichnete und verlangte, daß auch in den schaudererregendsten Stellen die Musik das Ohr nicht beleidigen dürfe. »Der Plan des Stückes soll immer gut ausgearbeitet sein,« sagt er endlich, »die Worte dürfen aber nur bloß für die Musik geschrieben werden und der Dichter darf nicht hier und dort einem elenden Reim zu gefallen Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben.«

»Ich bin kein Dichter«, schrieb der Meister seinem Vater von Mannheim aus, trotzdem aber bediente er sich gern der gebundenen Sprache und hatte ein großes Gefallen an dem Klang und dem Rhythmus derselben. Gewöhnlich war es sein unversiegbarer kindlicher Humor, der ihn den Pegasus besteigen und u. a. auch die Texte zu vielen kleinen Gelegenheitskompositionen schreiben ließ. Der Schwester, seinem geliebten Nannerl, schickte er, als sie im Begriff war, sich mit dem Baron von Berchtold zu Sonnenburg zu verheiraten, ein Gedicht, in dem es u. a. heißt:

Doch, Schwester, diese Ehestandspflichten
wirst du vom Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer;
doch jede Sache hat zwei Seiten:
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner üblen Laune macht,
so denke, das ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh' dein Wille.

Mozart war bekanntlich ein großer Tierfreund, und so widmete er seinem geliebten Star folgende Grabschrift:

Hier ruht ein lieber Narr,
Ein Vogel Star.
Noch in den besten Jahren
Mußt' er erfahren
Des Todes bittern Schmerz.
Mir blut't das Herz,
Wenn ich daran gedenke.
O Leser! schenke
Auch du ein Tränchen ihm.
Er war nicht schlimm,
Nur war er etwas munter,
Doch auch mitunter
Ein lieber loser Schalk,
Und drum kein Dalk.
Ich wett', er ist schon oben,
Um mich zu loben,
Für diesen Freundschaftsdienst
Ohne Gewinnst.
Denn wie er unvermutet
Sich hat verblutet,
Dacht' er nicht an den Mann,
Der so schön reimen kann.

Den 4. Juni 1787. Mozart.

Ja, der Meister hat sogar eine Parodie auf die Klopstock'sche »Edone« gedichtet und die zärtliche Ode seinem liebsten, besten, schönsten, liebenswürdigsten, reizendsten, von seinem unwürdigen Vetter in Harnisch gebrachten Bäschen oder Väschen gesandt, gleichzeitig mit tausend cousinischen Küssen. Wie erinnert uns alles dieses doch an den Glanz und die sonnige Heiterkeit, die über seinen Werken ausgebreitet sind.

Überblicken wir nunmehr die Namen aller derjenigen, die sich auf literarischem Gebiet bezw. in der Dichtkunst betätigt und durch ihre Werke oder persönlich mit Mozart in mehr oder weniger engen Beziehungen gestanden haben oder ihm auf seinem Lebenswege nur flüchtig begegnet sind, so tritt uns wohl als erster, da die Autorschaft des Textes zu dem geistlichen Singspiel »Die Schuldigkeit des ersten Gebotes« (Köchel-Verz. No. 35), von dem Mozart den ersten Teil komponiert hat, nicht ganz feststeht, wie ebenso auch die des Textes zur »Grabmusik«, und es sich bei der im Jahre 1767 komponierten lateinischen Schulkomödie um keinen selbständigen neuen Text handelt, der des Hoftrompeters *Andreas Schachtner* als der eines treuen Freundes der Familie Mozart entgegen. Schachtner bearbeitete das von Weiskern übersetzte Buch »Bastienne« von der Frau des bekannten Operetten- und Lustspieldichters Favart, eine Parodie von Rousseaus »Devin du village«, als Text zu der Erstlingsoper des Meisters »Bastien und Bastienne«, die im Jahre 1768 in einem Privathause zu Wien aufgeführt wurde. Schachtner verdanken wir weiter den Text zu der zweiaktigen Oper »Zaide«, dem wohl auch ein französisches Original zu Grunde liegt. Die Oper entstand von 1779—1780. Mozart hat sie nicht ganz beendet und so wurden die Ouvertüre und der Schlußchor später von Joh. André hinzugefügt. Endlich sei erwähnt, daß Schachtner auch den »Idomeneo« ins Deutsche übersetzt hat; der Herr Hoftrompeter muß nach allem also ein Mann von nicht geringer Bildung gewesen sein.

(Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Von der „Komischen Oper" in Berlin.

Da hätten wir nun die lange begehrte zweite Oper, von der kundige Thebaner immer behaupteten, sie sei ein dringendes Bedürfnis und würde auch ein gewinnbringendes Unternehmen sein. Wir haben sie nun wirklich, denn was bisher dafür galt, war nicht das rechte. Zuerst siechte ein paar Sommer hindurch eine Oper in der Flora auf Charlottenburger Gebiet dahin. Ebenda, nur Berlin näher, müht sich seit Jahren die Oper des Westens so und

es noch nicht ist, ohne daß sie recht lebe. Das Nationaltheater [illegible] gab kaum ein Jahr lang Opern [illegible] und wurde eine Bühne für [illegible] und Kriegsspiele. Das Neue Königliche Operntheater war wohl [illegible] immer nur eine Unterabteilung der Königlichen Oper und kann allenfalls als Sommeroper wieder einmal eine Rolle spielen. Die [illegible] Oper, die vor etwa [illegible] mit ein paar Wochen [illegible] bestand, nahm man von Anfang an nicht ernst. [illegible]

[illegible]

Salome

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung in deutscher Übertragung von Hedwig Lachmann
Musik von Richard Strauss
[illegible]

[illegible] Dezember [illegible] Königl. [illegible] Kulmination [illegible] Uraufführung des [illegible] eine andere [illegible]

[illegible]

Otto Schmid

Reger in Leipzig

Part, ja bei den zweihändigen Bach-Variationen Op. 81 den Vortrag überhaupt überliefs und bei den von Frau *Adele Aßen* aus Barmen gesungenen Liedern (aus Op. 43, 70, 75, 76 und 88) begleitete, so sah und hörte doch kaum jemand etwas anderes als Reger — sogar jene Dummköpfe, die sich lächelnd ansahen, wenn sie der Musik nicht folgen konnten. Nebenbei genügte das Spiel von Frau *Schelle* technisch nicht immer, während Frau *Aßen* sich ihrer — wegen der überragenden Bedeutung der von ihr vorgetragenen Musik undankbaren — Aufgabe mit mehr Glück entledigte. Ein Abend, der zum persönlichen Erlebnis wurde, neue Frische und neue Kräfte einflöfste! Nicht endenwollender Beifall lohnte den Komponisten nach Verdienst.“ Dr. Max Arend.

Reger in Cöln

Die Eröffnung der Konzertsaison stand dieses Jahr unter dem Zeichen von *Max Reger*. Die beiden Schwesterinstitute Konzertgesellschaft und Musikalische Gesellschaft waren bestrebt gewesen, den Werken des vielumstrittenen Komponisten auch hier in Cöln Eingang in weiteren Kreisen zu schaffen. Den Anfang hierzu machte die Musikalische Gesellschaft mit einem nahezu vollständigen Reger-Abend — nahezu —, weil auf den Wunsch von Reger diesem Abend das herrliche 5. Brandenburger Konzert für Klavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Streichorchester von Bach quasi als Prolog an die Spitze gestellt wurde, bei dessen ausgefeilter Vorführung man wieder das echt musikalische Klavierspiel Regers bewundern konnte. Den „Clou“ des Abends bildeten wieder die imposanten Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, die der Komponist mit der hiesigen Pianistin Frau *Henriette Schelle* vortrug. Was für eine meisterhafte Beherrschung aller kontrapunktischen Künste steckt doch in diesem Werk und wie großzügig ist es dabei angelegt und atmet stets urmusikalisches impulsives Empfinden. — Auch neun Lieder von Reger bekam man zu hören, die dem größeren Publikum teilweise ungemein behagten und sogar in mehreren Fällen da Capo verlangt wurden, bei den Fachmusikern aber doch Zweifel aufkommen ließen, ob diese Tongebilde Regers vielen seiner übrigen bedeutenden Werke — ich meine nur die Klavierstücke Op. 82, seine Orgelsachen usw. — würdig an die Seite zu stellen sind. Diese Lieder haben häufig keinen ausgesprochen persönlichen Anstrich, sie machen mitunter den Eindruck des leicht hingeworfenen und nach bekannten Mustern komponierten, so z. B. seine schlichten Weisen. Von den Liedern Op. 75 macht die „Äolsharfe“ einen etwas gezwungenen Eindruck. — Ein allerliebstes Kabinettstück ist das Trio für Flöte, Violine und Viola Op. 77 von Reger, welches ungemeinen Anklang fand. Nach dem Anhören von Regers Sinfonietta Op. 90, die im ersten Gürzenich in ganz ausgezeichneter Weise unter *Fritz Steinbach* aufgeführt wurde, teilten sich die hiesigen Musikfreunde in zwei Lager: die einen, indem sie auf Reger auch in dieser Beziehung als den „kommenden Mann“ hinwiesen, während die andern meinten, daß er sich auf diesem Gebiete doch noch nicht so ganz wohl fühle, die Instrumentation meistens zu stark auftrüge, durch die völlige Ausschaltung von Sondereffekten der Streicher- und Bläsergruppen etwas monoton wirke, und was am schwerwiegendsten in die Wagschale fiele — keine ausgesponnenen Motive, sondern nur Bruchteile von Themen böte. Wer nun Recht hat — darüber mag die Zukunft Aufschluß geben! Ernst Heuser.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Dezember. Die Königl. Oper führte am 20. November, als gerade 100 Jahre verflossen waren, seitdem Beethovens Fidelio zum ersten Male auf der Bühne erschien, dies Werk in seiner ersten Fassung auf. Es war ihm der Titel Leonore gegeben, den Beethoven allerdings von Anfang an wünschte. Es sollte aber eine Verwechslung mit Paers Leonore vermieden werden. Wie die erste Fassung der Oper (1805 nur dreimal), die zweite (1806 nur zweimal) auf die Scene gelangte (die uns vertraute erschien 1814), so gab man die wiederhergestellte erste hier jetzt auch nur zweimal. Und zwar eigentümlicher Schwierigkeiten wegen, von denen noch die Rede sein soll, wenn ich demnächst ausführlich über die Urgestalt unserer herrlichen Beethoven-Oper berichte. — Zwei Operngäste, die als Künstler von Bedeutung gepriesen wurden, vermochten uns nicht zu befriedigen. Herr *Broell* nicht als Tristan, Frau *Charles Cahier* nicht als Heldin in des St.-Saëns allerdings unangenehmer Oratorien-Oper Samson und Dalila.

In den Konzertsälen erschien in den letzten Wochen wieder kein Name so häufig auf den Programmen als der Max Regers. Mit seinem ersten größeren Orchesterwerke, einer Sinfonietta, erwarb der Komponist sich keine neuen Freunde. Es gibt keine Programmmusik, die Musik soll durch sich selbst wirken. Sie wirkt aber in der hier gebotenen Weise unangenehm, weil man vor lauter Musik die Musik nicht erkennt. Das ist die zusammengesetzteste musikalische Arbeit, die man sich nur vorstellen kann. Ein stetes Kontrapunktieren und Modulieren, ruhelos, ohrverwirrend. Das Orchester klingt auch bei dieser Art nicht. Richard Strauss soll nach Anhören des Werkes gesagt haben: „Ja, da kommen wir Klassiker nicht mit.“ — Als man nun bald darauf Kammermusik M. Regers hörte — eine Sonate für Klarinette und Klavier Op. 49 und eine Geigensonate Op. 42 —, auch Lieder, da empfand man wieder Freude an dem rastlos schaffenden Tonkünstler und setzte neue Erwartungen auf ihn. — Die musikalische Leitung der Wagner-Konzerte scheint dauernd dem Stuttgarter Hofkapellmeister C. *Pohlig* übertragen worden zu sein. Löblich war es zunächst, daß er nicht die ewigen Parsifal-Abschnitte wieder brachte. Bruckners 5. Sinfonie in B führte er ausgezeichnet vor. Seine Wahl aber war es wohl nicht, wenn eine Scene für Tenor und Orchester — Huß im Kerker — und ein Stück für Orgel und Orchester — Himmelsklang mit musizierenden Engeln —, beide von *Ludw. Hess*, auf dem Programm standen. Besser aber waren diese Kompositionen immerhin, als die ihnen folgenden Orchesterlieder von *Alexander Schwartz*, einem sonst unbekannten Autor. Sehr viel Musik, aber auch musikalischen Unfug pflegt es am Totenfeste zu geben. Da finden in Kirchen und in den Theatern, die auf Einnahme

nicht verstehen wollen, [illegible] Aufführungen statt, die oft ungemein kläglich sind. [illegible] Die Singakademie führte diesmal unter Prof. [illegible] Neumann ein [illegible] großen [illegible] Chor-Werke vor. [illegible] Brahms [illegible] Gesang [illegible] in hervorragender Weise [illegible] nach meiner Meinung nach diese Musik [illegible]. Doch das ist [illegible] gibt es Menschen, die [illegible] Natur [illegible] und den [illegible] Toten [illegible] Opernhause [illegible] Aufführung [illegible] Vorteile der Opernschule statt, und [illegible] hatte dafür [illegible] Berlioz [illegible] und Beethovens [illegible] Ich [illegible] hatte ich als Knabe schon im [illegible] und [illegible] noch [illegible] mir lieben [illegible] Chore die Stelle [illegible] „[illegible] den man [illegible] Judenkönig nennt [illegible] Nennt!“ Daß der Komponist [illegible] damals [illegible] Merkwürdig [illegible] einen großen Eindruck hat [illegible] als er den [illegible] begann [illegible] Chorus singt [illegible] Heldentenor mit Kehlkopf [illegible] Sopran [illegible] der [illegible] der Nacht [illegible] Worte lauten [illegible] „Es [illegible] gräßlich [illegible] und [illegible] ein [illegible] Am den Chören [illegible] aus dem Orchester erkennt man den Meister. [illegible] Das gewaltige Werk des Berlioz ist, in seinen drei Teilen aufgeführt [illegible] ungeeignet, während der zweite [illegible] Man weiß ja, daß Berlioz [illegible] und [illegible] in dieser Trilogie [illegible] wollte. Aber dann [illegible] bei dieser Länge [illegible] Dann doch lieber den [illegible] Berlioz. Karl Frege.

Leipzig. Das [illegible] erste Gewandhauskonzert am [illegible] November wurde zu Ehren [illegible] Mendelssohns Todestag ([illegible] November 1847) mit der Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine“ [illegible] dieses Meisters eröffnet und mit Beethovens Sinfonie Nr. [illegible] beschlossen. Zwischen diesen Werken betätigten sich solistisch zwei Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters: der Konzertmeister Herr *Edgar Wollgandt* in [illegible] und Herr [illegible] in der [illegible] Serenade [illegible] für kleines Orchester von *Hugo Kaun*. Beide Herren erwiesen sich nicht nur als Meister der Technik auf ihren Instrumenten, sondern auch als denkende [illegible] Künstler und ernteten reichen Beifall [illegible].

Das [illegible] Konzert am [illegible] November enthielt an Orchesterwerken „[illegible] d'Hercule“, [illegible] Dichtung von *Saint-Saëns*, Ouvertüre zu [illegible] „[illegible]“ von Beethoven und Franz Schuberts [illegible] Die Sinfonie [illegible] wie die Bekanntschaft [illegible] Klavierkonzert [illegible] *Hugo Kaun* [illegible] durch eine [illegible] *Marie [illegible]* aus [illegible] Das Konzert [illegible] ganz [illegible] technisch schwierig [illegible] verlangt eine [illegible] Künstlerschaft [illegible] zur vollen Geltung zu gelangen.

Das Programm des [illegible] Konzertes am [illegible] November [illegible] Orchesterwerke Ouvertüre zu „Euryanthe“ [illegible] Der Tanz [illegible] Wagner [illegible] aus Lenaus „Faust“ von *F. Liszt* und [illegible] in gewaltiger Steigerung [illegible] Tschaikowskys Schwanengesang, auf dessen Sinfonie pathétique Nr. 6 H moll Op. 74 [illegible] einem [illegible] in meisterhafter Weise wiedergegeben wurden. Zwischen diesen Werken [illegible] Gesänge [illegible] Stimmen [illegible] haben [illegible] Künstlerin [illegible] Sängerin [illegible] *[illegible]* aus Frankfurt a. M. sang die [illegible] Arie [illegible] aus [illegible] Lieder von F. Schubert [illegible] Brahms und [illegible] Beifall.

Weiter [illegible] Kammermusik [illegible] zu verzeichnen. [illegible] Kammermusik [illegible] im kleinen Saale des Gewandhauses am [illegible] November [illegible] Programm Streichquartett [illegible] Beethoven, Klavierquartett [illegible] Schubert. [illegible] Ferner eine Aufführung eigener Kompositionen von *J. [illegible]* [illegible] November unter Mitwirkung des Komponisten [illegible] und der Herren [illegible] *Franz Bassermann* aus Frankfurt a. M. [illegible] *[illegible] Müller* [illegible] sowie der Frauen [illegible] aus Marburg [illegible] Sopran [illegible] Musikalischen Abend [illegible] Besten der [illegible] Kirche [illegible] in welcher besonders Herr *[illegible]* [illegible] Leipziger Theater [illegible] Gewandhausorchesters [illegible] eigener Kompositionen [illegible] erfreute [illegible] dem Pianisten [illegible] von *[illegible]* das allgemeine Interesse [illegible] Auch die [illegible] Vorträge dieses Konzertes [illegible] Orgelsonate (C moll) von Rheinberger [illegible] von Herrn [illegible] *[illegible] Hermann* vorgetragen [illegible] Gesangsvorträge der Damen Frl. *[illegible]* [illegible] *[illegible]* und des Herrn *[illegible]* [illegible] guten Vortrag [illegible] Beifall. Prof. A. [illegible]

Zürich. Nach einigen weniger bedeutenden Solistenkonzerten setzte am [illegible] Oktober unsere musikalische Hochsaison mit dem I. Abonnementskonzert ein. Es war eine Art [illegible] für unseren verdienten Kapellmeister Dr. *Hegar*, der [illegible] die großen Sinfoniekonzerte leitet. [illegible] Jahren ist man an die [illegible] Tonhalle [illegible] und zu dem [illegible] Eröffnungskonzert [illegible] damals Dr. *Hegar* eine [illegible] Festouvertüre. [illegible] Kenner [illegible] Werk [illegible] erste Abonnementskonzert der [illegible] Saison [illegible] letzte von Dr. *Hegar* persönlich geleitete sein soll. Im [illegible] auf dem Programm Brahms, Mozart und Beethoven vertreten; die beiden [illegible] Letzterer mit der [illegible] Sinfonie [illegible] *Henri Marteau* gewonnen [illegible] Art und [illegible] Vortrag [illegible] *Marteau* [illegible] Brahms [illegible] den Charakter eines Meisterwerkes in vollkommener Weise.

Das II. Konzert liefs uns ohne die traditionelle Sinfonie, bescherte uns dafür aber gleich zwei Solisten: Fräulein *Anni Fiele* aus Leipzig, eine geborene Züricherin und ein entschiedenes pianistisches Talent, und Herrn *Louis de la Cruz Frölich* aus Paris, ein Baritonist von grofsen, wuchtigen Stimmmitteln. Die noch sehr jugendliche Pianistin spielte das F-moll-Konzert recht brav, wenn auch ohne individuelle Auffassung und stellenweise auch ohne den nötigen Ausdruck. Aber der Beweis eines fleifsigen Studiums sowie die Probe eines vielversprechenden Talents war sowohl der Vortrag des Konzerts wie auch die des weiteren von Fr. *Fiele* gebotenen Variationen von Händel, die D-moll-Fantasie von Mozart und endlich die Zugabe (Chopin-Polonaise) von Chopin-Liszt. Herr *de la Cruz Frölich* stellte sich uns als ein Sänger von seltenen Qualitäten vor. Seine Tongebung, seine Aussprache wie sein imponierender Vortrag mussten unbedingt für ihn einnehmen. Er sang „Wotans Abschied" aus „Walküre" so schön, wie man das Stück wohl selten zu hören bekommt, und zeigte vermöge seiner künstlerischen Vorzüge des weiteren in Beethovens „Die Ehre Gottes", Brahms' „Von ewiger Liebe", Schumanns „Frühlingsnacht" und endlich in der als Zugabe gebrachten Arie aus „Orlando" von Händel. An Orchesternummern enthielt das Programm nur die Ouvertüre zu „Lodoiska" von Cherubini und jene zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, die beide in ihrer Grundverschiedenheit durch unser treffliches Orchester unter Dr. *Hegars* genialer Leitung vorzüglich interpretiert wurden.

Am 30. Oktober wurde die Reihe der Abonnementskonzerte durch die Aufführung des Gemischten Chors Zürich unterbrochen, der unter der Leitung *Volkmar Andreaes* ein Werk zur Aufführung brachte, welches durch seinen überaus hohen musikalischen Wert ein Anrecht darauf hätte, weit bekannter zu sein, als es tatsächlich der Fall ist: Friedr. Kloses Messe in D-moll. Hier in der Schweiz hatten wir anläfslich des vorjährigen schweizerischen Tonkünstlerfestes in Bern schon Gelegenheit, das Werk, wenigstens den gröfseren Teil desselben, kennen zu lernen. Begeisterten uns schon damals die Vorzüge als da sind: herrliche Melodik, klangvoller Satz, feinsinnige Charakteristik und wundervolle, vortreffliche Instrumentation, so rissen sie uns diesmal im Verein mit der herrlichen Wiedergabe vollends hin. Direktor *Andreae* hatte mit dem ihm eigenen Fleifse die Aufführung bis ins kleinste Detail mit unverkennbarer Liebe vorbereitet und dem Ganzen durch seine geniale Auffassung einen überwältigenden Schwung und blendenden Glanz verliehen. Wer diese Aufführung gehört hat, der mufs auch zu der Überzeugung gelangt sein, dafs Kloses D-moll-Messe, die gewissermafsen den modernen Geist mit der alten Form in glücklicher Weise verbindet, eines der allerbedeutendsten Werke der kirchlichen Musik neuerer Zeit ist. Der Gemischte Chor gab sich mit gutem Gelingen Mühe, seinem verdienstvollen Dirigenten Ehre zu machen, und folgte seinen Intentionen aufs beste. Das Soloquartett, dem der Komponist eine dankbare Aufgabe zugewiesen hat, wurde gebildet von den Damen *Johanna Koppel* (Sopran), *Frieda Hegar* (Alt) und den Herren *Kaufmann* (Tenor), *Boppe* (Bafs). Wenn der Besuch — geistliche Musik ist eben nicht jedermanns Sache — auch ein stärkerer hätte sein können, so darf der Gemischte Chor Zürich diesen Abend doch als einen ehren- und verdienstvollen in seiner Chronika besonders hervorheben.

F. Trapp.

In Elberfeld und in **Solingen** veranstaltete Königl. Musikdirektor *Haach* mit seinem gemischten Chor und dem Solinger Lehrergesangverein sowie mehreren Gesang- und Instrumental-Solisten ein historisches Konzert, mit [illegible] Die hervorragendsten Chornummern waren: „Nun sei willkommen, Herre Christ" aus dem Jahre [illegible] und [illegible] von Palestrina, [illegible] in [illegible] Bearbeitung.

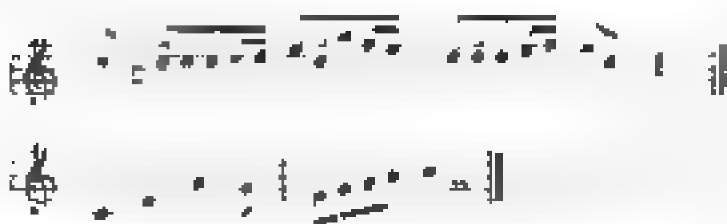
Der Musikalien-Verlag [illegible] bittet uns, den Lesern mitzuteilen, dafs er nicht zu den Firmen gehöre, die von jenen Konzertunternehmern, welche der Genossenschaft deutscher Tonsetzer beigetreten sind, Aufführungsgebühren erheben wollen.

Am Mittwoch, den 2[illegible] Dezember starb in Gotha der Direktor des dortigen Lehrerseminars Schulrat *Zeifs* im [illegible] Lebensjahre. Wenn auch seine grofsen Verdienste auf pädagogischem Gebiete liegen, so sei ihm doch auch an dieser Stelle ein ehrender Nachruf [illegible] selbst praktisch [illegible] eifriger Förderer aller ernsten musikalischen Bestrebungen war und dem Musikunterrichte in der ihm unterstellten Anstalt einen breiten Raum gewährte.

Besprechungen.

Werke für die Orgel.

O. Wangemann: Phantasie und Fuge über [illegible] Leipzig, Gebr. Hug. [illegible] Für diese Phantasie hat mich nur ein Umstand interessiert, nämlich die [illegible] der Komponist [illegible] Hier sind die Themen:



M. Drischolts: Choral und Fuge über [illegible] Leipzig, [illegible] Ein [illegible]

Kompositionen, die den kontrapunktischen Formen ihrer Schöpfer das Zeugnis [illegible] ausstellen.

C. Raphael: Drei Präludien und Fugen. Leipzig, Leuckart. Sehr [illegible] und [illegible] schwer, von tüchtigem Können zeugende Sachen.

Jos. Schmid: [illegible] Charakterstücke. Leipzig, Leuckart. [illegible] Kompositionen, deren Charakter mich lebhaft an Rheinbergers [illegible] Kunst erinnert.

Reinbrecht: [illegible] Berlin, Chr. Fr. Vieweg. [illegible] Adagio [illegible] Mendelssohn, aber hübsch. Diese Nummern sind [illegible] Leistungsfähigkeit zu empfehlen.

J. G. Herzog: Vier Festpräludien. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Stille, [illegible] empfundene, [illegible] Musik.

Claussnitzer: [illegible] Leipzig, Leuckart. [illegible] den Charakter der [illegible] trefflich [illegible]

S. Grandjean: Grofse Fuge in C-dur. Leipzig, Leuckart. [illegible] Arbeit, besonders wirkungsvoll, die gegen Schluß

der Fuge angewandte Vergrößerung des in seiner ersten Form sehr lebhaften Themas.

Achille Philip, Adagio und Fuge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Sehr wirkungsvolle, tüchtige Komposition voll Phantasie und reicher kontrapunktischer Arbeit.

F. Saffe, [illegible] Choralvorspiele. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. — Fast durchweg ohne irgendwelche technische Schwierigkeiten. Jedem im Improvisieren ungeübten Organisten zu empfehlen, da sie bei Vorspiele sich für gottesdienstliche Zwecke gut eignen. Höheren Wert haben sie nicht gerade.

J. K. F. Fischer, Präludium, Arie und Fuge. Neuausgabe von **Hugo Rahner**. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Das für Orgel und doppeltes Streichquartett gesetzte Opus des zu Anfang des 18. Jahrhunderts gelebt habenden Komponisten hat mit dieser Ausgabe eine dankenswerte Auffrischung erfahren.

Hans Führmann, Introduktion, Fuga [illegible]. Leipzig, Otto Junne. — Dieses ziemlich umfangreiche [illegible] Werk hat sich mir als ein besonders glücklich gelungenes vorgestellt. Die [illegible] Erfindung [illegible] und gibt der Gestaltungskraft des Komponisten das beste Zeugnis.

A. Lorenz, 5 Festpräludien für Orgel, Trompete und Posaunen. Berlin, C. Simon. — Sehr wirkungsvolle, [illegible] empfundene, vorzüglich gearbeitete Werke.

A. Lorenz, 18 Choralvorspiele. Berlin, C. Simon. — Zeichnen sich vor den meisten anderen derartigen Werken durch meisterhafte, klare Struktur und gediegenste Kontrapunktik, die aber nie zum Selbstzweck wird, aus. Ähnliches gilt von den im gleichen Verlage erschienenen 18 Vorspielen und [illegible] Vorspielen desselben Komponisten, doch gebe ich den oben angeführten 18 Choralvorspielen den Vorzug wegen ihrer Ursprünglichkeit.

A. Lorenz, Op. 67, Phantasie über Motive a. d. [illegible] Klanglich gewiß sehr wirkungsvoll.

Hans Führmann, Op. [illegible], [illegible] Fuge [illegible]. Leipzig, Otto Junne. — Ein groß angelegtes, [illegible] Werk. Die Themen der Fuge sind charakteristisch, die Phantasie ist mir aber etwas gar zu phantastisch und wild, und steht in gar keiner Beziehung zu dem [illegible] gewählten Titel.

Bernhard Ramory, D-moll-Sonate. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Musikalisch und technisch leicht, dabei dankbares und nicht alltägliches Werk. Daß das II. Thema des 1. Satzes einem bekannten Motiv aus der Götterdämmerung (II. Aufzug, der sog. Mordentanz) sehr ähnelt, wollen wir dem Komponisten nicht weiter anrechnen.

P. Volkmann, Op. 8, D-moll-Sonate. Nürnberg, Wilh. Schmid. — Mit Benutzung [illegible] originaler Choralmelodien hat Volkmann ein Werk geschaffen, das seinem Können und seiner Phantasie das günstigste Zeugnis ausstellt. Der II. Satz ist der schönste.

Außer den hier besprochenen Werken sind mir noch folgende Neubearbeitungen und Arrangements alter Werke zugegangen, nämlich **Felton-Händel**, 6 Fugen für die Orgel. Leipzig, Max Hesse. **Reger und Straube**, Schule des Triospiels über die zweistimmigen Inventionen von Bach (Leipzig, Lauterbach & Kuhn). [illegible] **Händel**, [illegible] Konzert, bearbeitet von *Max Seiffert*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, und die 13. Lieferung der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe Bachscher Orgelwerke, die hier im Sinne sorgfältigst redigierter Arbeit genannt seien.

I. Wiltmann, Hannover.

Beyer, Wilhelm, Quickborn-Lieder von Klaus Groth für eine Gesangstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Max Hesses Verlag. 80 Pf.

Das Heftchen enthält die Vertonungen von [illegible] Liedern aus des holsteinischen Dichters Klaus Groth Sammlung »Quickborn«, die, wenn auch wenig ursprünglich, so doch dem Texte durchaus entsprechend sind, und die den Freunden der Klaus Grothschen Poesie um so mehr empfohlen werden können, als die Melodien leicht im Gedächtnis haften bleiben und die Klavierbegleitung nicht die geringste Schwierigkeit bietet. Am ansprechendsten scheinen mir Nr. 6 [illegible] und Nr. 10 [illegible].

Fürchtegott, Th., Euch ist heute der Heiland geboren! 50 alte und neue Weihnachtslieder für dreistimmigen Kinderchor. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann. [illegible]

Die Sammlung liegt eine solche des Predigers der deutsch-reformierten Kirche in St. Petersburg Dr. Ernst Gelderblom zugrunde. Neben 50 der schönsten Weihnachtslieder, unter denen sich auch einige Weisen der böhmischen Brüder befinden, deren Melodienschatz, wie der Herausgeber der ursprünglichen Sammlung für eine oder mehrere Stimmen mit Klavierbegleitung im Vorwort bemerkt, immer noch viel zu wenig gewürdigt wird, enthält das Büchlein auch eine für eine Weihnachtsfeier im Hause sich vortrefflich eignende Weihnachtsszene für Soloquartett und dreistimmigen Kinderchor von *Gelderblom*, deren Bearbeitung für die genannte Besetzung seitens des bekannten Magdeburger Musikdirektors *Fürchtegott* eine nicht geringere Anerkennung verdient als die der übrigen Gesänge. Möge die Sammlung dazu beitragen, die Weihnachtsstimmung in der Sonntagsschule und im Hause zu erhöhen.

Märtens, M., Op. 3, Zwei Motetten für gemischten Chor. Leipzig, Otto Junne.

Zwei gut gesetzte, leicht ausführbare Motetten, die weniger leistungsfähigen Chören empfohlen seien. In der ersten, der die Worte 1. Joh. 4, 16 [illegible] zugrunde liegen, ist das Moderato sehr gut erfunden, und auch der Schlußsatz ist von guter Wirkung, während im übrigen die in dem Allegro enthaltenen Terzen- und Sextengänge von keiner besonderen Erfindungsgabe zeugen. Etwas monoton wirkt der [illegible] in der zweiten Motette [illegible] nicht [illegible] — sehr ansprechend ist hier aber der Schlußsatz in C-dur.

Müllerhartung, C., 13 Kirchengesänge zu den christlichen Festzeiten. Nr. 13: Selig sind die Toten. Wien. Berlin, Ries & Erler.

Eine stimmungsvolle, dem Inhalt des Textes gut angepaßte Komposition. Ein Motiv, zuerst im 13. und 14. Takt im Tenor auftretend, findet geschickte Anwendung.

Wiedermann, F., Op. [illegible], Wacht auf, ruft uns die Stimme. Motette für achtstimmigen Chor. Essen, Ruhr, G. D. Baedeker.

Die Motette Wiedermanns zeigt ein anerkennenswertes Stück Arbeit. Manches in dem Werke ist von prächtiger Wirkung, wie besonders das pianissimo bei dem Buchstaben A und das sich daran anschließende crescendo, das mit dem fortissimo auf »Gewalt, Macht, Herrschaft« seinen Höhepunkt erreicht.

Wolff, C. A. Herm., Der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst. Hamburg, Verlag von Anton J. Benjamin.

Das vorliegende, 32 Seiten umfassende Büchlein ist nicht viel mehr als eine Reklameschrift für das von dem Verfasser geleitete Konservatorium in Hamburg. Wie aus der Schrift ersichtlich, gelangt *Wolff* durch die geschickte Zusammenfassung der Brust-, Hals- und Kopfresonanzhöhlen zu einem »Energiefeld«, und lehrt die [illegible]. [illegible] ist in der Tonbildung, wenn die Stimme mit allen Selbst- und Mitlauten ausgebildet wird, die in der Muttersprache des betreffenden Sängers enthalten sind. Die deutsche Sprache hat 16 Vokale und [illegible] auch noch klanglich verändert werden, zu verschiedenen Stimmen. Es verlohnt sich nicht, hier noch des näheren auf die Wolffsche Schrift einzugehen. Wer ein halbes Stündchen freie Zeit hat und der es [illegible] nichts anzufangen weiß, mag das Büchlein studieren, namentlich dann, wenn er auch nicht wissen sollte, daß Ibberach [illegible], Dekameron, [illegible] vorträgt, Physiologie, Naturlehre [illegible], und man unter [illegible] nicht etwa nur eine Skala von acht Tönen, sondern auch ein sechssaitiges Musikinstrument und das Intervall der großen Sexte zu verstehen habe.

Max Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza



X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6. Ausgegeben am 1. Februar 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

Von **Otto Schmid**-Dresden.

II.

Der gewaltige Fortschritt, den die »Entführung aus dem Serail« gegenüber dem »Idomeneo« bedeutet, im einzelnen zu beleuchten, verbietet sich hier von selbst. Im allgemeinen ist er in den Worten gekennzeichnet, mit denen wir den ersten Abschnitt abschlossen. Das Werk läßt bereits den werdenden ganzen Mozart erkennen, den Vereiniger der drei Ideale des Klassizismus: des Schönen, Wahren und Guten. Daß der Meister das erstere nicht aus dem Auge verlor, das zeigen gleich seine eigenen Worte über die musikalische Charakterisierung der Gestalt des Osmin: »Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei doch vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (den Ton der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore, sondern den weiteren A-minore dazu gewählt.« Daß er den Bruch mit der »opera seria« vollzog und statt Göttern und Heroen Menschen von Fleisch und Blut auf die Scene stellte, offenbart seinen Drang nach Wahrheit. In der treuen Liebe Belmonts und Constanzes und dem Edelmut des Bassa Selim aber das Gute zu erblicken, wird nicht schwer fallen. In letzterer Hinsicht war das Werk eben ein echtes Zeitkind, denn die Absicht, die Schaubühne als Bildungsanstalt für das Volk zu benutzen, trat bei den dii minorum gentium, zu denen auch C. F. Bretzner, der Verfasser des Textbuchs, gehörte, nicht selten geradezu aufdringlich hervor. Indessen unbillig wäre es, darob die Verdienste dieser kleineren Geister in Abrede zu stellen. Abgesehen davon, daß sie es waren, welche die nationalen literarischen Bestrebungen des protestantischen Nordens, eines Lessing, Wieland u. a. nach Süddeutschland und Österreich trugen, ist es schon nicht gering anzuschlagen, daß einige von ihnen für Mozarts Entwicklungsgang Bedeutung gewonnen hatten. Angeregt durch Georg Bendas' Duodramen »Medea« und »Ariadne auf Naxos« (Dichtungen von F. W. Gotter) war unser Meister schon in Mannheim daran gegangen, die Musik zu Otto von Gemmingens gleichartiger Dichtung »Semiramis« zu schreiben, die indessen unvollendet blieb und verloren ging. Alsdann hatte er in Salzburg zu dem heroischen Drama »König Thamos« des Freiherrn von Gebler Chöre und Zwischenaktsmusiken komponiert und in Schachtners Libretto zur Oper »Zaide«, ein so schwächliches Produkt es ist, mag man immer schon die Annäherung an die »Singspiel«-Bewegung der Zeit sehen, der er nunmehr eben in der »Entführung« seinen Tribut in glänzender Weise gezollt hatte.

Aber des Meisters Weg ging weiter. — Weder die »deklamierte Oper«, der melodramatische Stil

hatte ihn dauernd zu fesseln vermocht, noch hatte er das Heil in einer neuen Verbindung oder einem Nebeneinander von Wort und Ton, von Drama und Musik (»König Thamos«) erblicken können. Und als er die Hoffnungen auf ein deutsches Nationalsingspiel begraben mußte, konnte er dies als guter Patriot wohl tief beklagen, mehr nicht. Er war ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der künstlerischen Reflexion. Sich festzulegen auf Theorien und Prinzipien, war nicht seine Sache. Alles ließ er auf sich einwirken, nichts über sich kommen, und so wurde er gleichsam der Brennpunkt, in dem sich alle die Strahlen vereinigten, die das ganze Zeitalter, in das ihn die Vorsehung gestellt hatte, im Bereiche der Musik aussandte. In »Figaros Hochzeit« zeigt er zum ersten Male die souveräne Herrschaft über alle Ausdrucksmittel seiner Kunst. Keine Opera buffa, mehr ein musikalisches Lustspiel schuf er, das erste und, man wird es sagen müssen, einzige, das die musikdramatische Literatur besitzt, denn der »Barbier von Sevilla« Rossinis vermag den Charakter der Buffonerie nicht zu verleugnen. Die »Meistersinger« aber, die man heute vielfach ein solches nennen hören kann, lassen sich mit »Figaros Hochzeit« nur als Kulturbild im Vergleich stellen. Man darf sie als ein durch ein Künstlerauge gesehenes, lebensvolles und in lebendige Beziehung zur Gegenwart und vor allem zur eignen Persönlichkeit ihres Schöpfers gebrachtes Bild der Meistersinger-Zeit bezeichnen. Im »Figaro« mag man ein Kulturbild des Zeitalters des Rokoko erblicken. Indessen die ganze überragende Größe Mozarts kommt darin zum Ausdruck, daß er als Zeitgenosse es zu schaffen vermochte! Seiner eignen Zeit gleichsam ihr Spiegelbild vorhalten zu können, das ist aber nur einem Künstler gegeben, der sich innerlich von ihr gelöst hat, der sie überschaut. Schon die Wahl des Stoffes — der Meister selber ging da Ponte an, ihm das Lustspiel Beaumarchais zum Opernbuch umzugestalten — gewinnt unter diesem Gesichtspunkt seine besondere Bedeutung. In dessen musikalischer Behandlung aber mag man das innerste Wesen des Mozartschen Genius erkennen, dem nichts Menschliches fremd war, der alles mit dem Auge der Liebe erschaute. Und hier wurde, mit Nietzsche zu reden, die Musik in Wahrheit des Verschwindenden Schwanengesang. Ein ganz eigner, fast möchte man sagen wehmütiger Reiz liegt heute über den Gestalten dieser Oper. Ungeachtet dessen, daß es ein stolzer Tag ist, den man mit ihnen erlebt, empfindet man es doch, daß diese ganze Gesellschaft eine dem Untergange geweihte darstellt. Das Werk erscheint uns jetzt wie ein musikalisch verklärter Scheidegruß an das ancien régime, an das Grandseigneurtum seines Adels und läßt gleichsam den Scheidenden erkennen, der es schuf. In noch höherem Grade freilich offenbart diesen der »Don Juan«.

Man ist versucht zu sagen, in diesem Werk werde Mozart zum Propheten: sein intuitives Ohr, es vernehme das schon, den ehernen Schritt der nahenden Revolution. Ein Repräsentant jener ganzen Weltanschauung (Renaissance), die in der freien Entfaltung der schönen Sinnlichkeit, im vollen ungetrübten Genießen ihr Ideal erblickte, geht der Held dieses gewaltigen musikalischen Dramas stolz und bis zuletzt sich selber treu bleibend, zu Grunde.

Der Mozart, der uns »Figaro« und »Don Juan« schenkte, war aber auch sonst nicht mehr der werdende Mozart, der in der »Entführung« der Welt sein liebevolles Herz erschlossen hatte. Der Jüngling war zum Mann geworden, und diesem hatte auch schon die Schule der Leiden ihre Tore geöffnet, die sich nicht eher wieder schließen sollten, als bis das Massengrab auf dem St. Marxer Friedhof sein sterbliches Teil aufnahm. In dem gesamten künstlerischen Schaffen des Meisters ist eine künstlerische Vertiefung eingetreten, die ihm vordem nicht zu eigen war. Anmut und Heiterkeit erscheinen vergeistigter und beseelter, und nicht mehr vereinzelt nur empfindet man es, daß das »Sonnenkind« gar wohl die »himmlisch hohen Mächte« kannte und, wenn er mit seinem Bruder in Apoll Wolfgang dem andern zu sprechen, sein Brot mit Tränen gegessen und auf seinem Bette weinend gesessen hatte. Es ist kaum von nöten auf Werke hinzuweisen, die uns besonders den Mozart kennen lehren, dem der Schmerz zum Gefährten geworden war, als da sind das Klavier-Quartett in G-moll, das Streich-Quintett in G-moll usw. Aber auch dann, in den drei im Jahre 1788 entstandenen Sinfonien begegnen wir diesem Mozart wieder. Wer heute, wo wir an einen reicheren Orchesterapparat und dadurch bedingte stärkere Accente gewöhnt sind, sein Ohr einzustellen vermag, der hört ihn nicht nur in der G-moll-Sinfonie, der hört ihn auch, wenngleich schon mehr als Überwinder denn als Kämpfer in der Es-dur-Sinfonie, die Hermann Kretzschmar gar nicht mit Unrecht eine Art Mozartscher Eroica nennt. Und daß sich bis zu dem Hochgefühl, das der letzte Satz der Jupiter-Sinfonie atmet, nur ein Künstler emporzuschwingen vermochte, der auch in die Tiefen des Daseins geblickt, das dünkt uns nachgerade bedürfe keines besonderen Hinweises.

Kann uns nun gerade die Jupiter-Sinfonie lehren, wie es dem Meister als souveränem Herrscher im Reiche seiner Kunst eben des Tones Macht war, die ihn den Ausgleich der in seiner Seele ringenden Gefühle finden ließ, die ihm Friede und Freudigkeit wiedergab und die ihn sogar bis zur Sonnenhöhe olympischer Heiterkeit den Weg führte, so genügt sie allein dem »letzten Mozart« nicht mehr. Für diesen gewinnt die Zauberflöte-Frage ...

eine besondere Bedeutung. Die Wandlung im Wesen seiner Gläubigkeit ist es, die in seiner »Zauberflöte« und seinem Requiem erkenntlich wird. Das ist nicht mehr der Mozart, der nach dem Tode seiner Mutter schrieb: »Nur der göttliche allerheiligste Wille ist vollbracht; beten wir also ein andächtiges Vaterunser für ihre Seele und schreiten wir zu andern Sachen, es hat alles seine Zeit.« So wenig er zeitlebens dem schönen gemütbewegenden Kultus seiner Kirche abgetan blieb, so wenig hätte er es sich versagen können, nach einer eigenen, inneren Erkenntnis, nach einem »wissenden Glauben« zu ringen. Und da ist es denn noch immer zu wenig gewürdigt, welche Bedeutung die Freimaurerei für Mozarts geistiges Reifen gewann. Nicht selten begnügt man sich, auf den schönen Brief, in dem der Meister den Tod als den »Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit« bezeichnet, als eine Kundgebung im maurerischen Sinne hinzuweisen. Wir aber möchten den Blick darauf hinlenken, daß es gleichsam die Bestrebungen, die einst auf die Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Wien zielten, waren, die in dem freimaurerischen Leben daselbst ihre Fortsetzung fanden. Über den besonderen Charakter der Loge »der wahren Eintracht«, des Ignaz Edlen von Born, der Haydn und Mozart angehörten, lesen wir in Pezzls Österreichischen Biographien: »In den Wintermonaten waren an gewissen Tagen die sogenannten Übungslogen, die in öffentlichen Vorlesungen bestanden. Drei oder vier Mitglieder lasen jeder einen selbstgewählten Aufsatz in Prosa oder Versen über Gegenstände aus der Geschichte, Moral, Philosophie usw. Diese Aufsätze wurden dann sämtlich in einem Journal für Freimaurer abgedruckt.« Und dabei vergesse man nicht, daß ein Joseph II. das Szepter führte, jener Monarch, von dem der vielgewandte und vielgewanderte Georg Forster, sich bis auf unsere Tage bewahrheitend, sagen konnte: »Aus der Fackel seines Genius ist in Österreich ein Funke gefallen, der nicht wieder erlischt«¹, kurz, daß es die Zeit war, in der auch in Österreich auf dem Boden deutschen Geisteslebens Aufklärung und Toleranz erblühten und als deren köstliche Frucht die klassischen Humanitätsbestrebungen heranreiften. Wie anders als begeistert von diesen hätte unser Mozart vermocht, dem »närrischen Gedicht« der »Zauberflöte« durch seiner Töne Macht unvergleichliches Leben einzuhauchen. Und auf keinem andern Boden als auf dem eines »wissenden«, Vernunft und Gefühl befriedigenden, geistigfreien und doch religiös empfundenen Glaubens konnte ein Werk wie das Requiem erstehen. Kurz, es kann uns schließlich auch gar nicht mehr wundernehmen, daß die Schranken der Konfessionalität für den letzten Mozart mehr und mehr fallen und sich jene Annäherung an Altmeister J. S. Bach in ihm vollzieht, die in der Feuer- und Wasser-Prüfung des liebenden Paares in der »Zauberflöte« so vernehmlich an unser Ohr dringt. Und mutet uns das herrliche »Recordare Jesu« im Requiem nicht direkt an wie ein Bekenntnis zur religiösen Grundidee des Christentums, zur »Rechtfertigung aus dem Glauben«? Nur der Umstand, daß unser Meister alles, auch das ihn im Innersten Bewegende, in vollendeter Schönheit ausspricht, ist es, was vielen die Tiefe seines Empfindens nicht ermessen und es sie u. a. auch nicht erkennen läßt, wie jene stille Weihe, die der »Zauberflöte« ihre ganz ausnahmliche Stellung im Bereiche dessen, was jemals auf musikalischem Gebiete geschaffen wurde, gibt, nur ein Herz auszustrahlen vermochte, das mit dem Irdischen abgeschlossen hatte und zum Frieden mit Gott und der Welt gelangt war.

> »Schon warst Du nahe jenen ernsten Reichen,
> Wo jede Lebenstäuschung uns entweicht,
> Die Hülle unverhüllt ...
> Vor dem der ... Erdenleiden ... weichen.«

so apostrophiert David Friedrich Strauß in seinem schönen Sonett², unsern Mozart als den Schöpfer der »Zauberflöte«.

Woraus erklärt es sich nun aber, daß man dem Meister gegenüber so schwer den richtigen Standpunkt gewinnt, und daß sich die Ansicht über ihn, die zu widerlegen wir hier unternahmen, in so weiten Kreisen festsetzen konnte? Wir sagen, so paradox es klingen mag: daraus, daß seine künstlerische Erscheinung von einer ans Wunderbare grenzenden Harmonie ist. Wo aber ist gerade für eine solche in der Gegenwart das volle Verständnis zu finden? ... Dem Musiker vom Fach nun, ihm wird es zumeist wie Robert Schumann ergehen, der einmal von sich sagte: »Ihn rührt nur das Äußerste: Bach fast durchaus, Beethoven zumeist in seinen späteren Werken.« Und auch sonst hat der klassischste der klassischen Meister keinen besonders günstigen Stand in einer Zeit, die zwischen Materialismus und Spiritualismus hin und her schwankt und künstlerisch noch durchaus romantisch fühlt. Daß die Zahl derer, die aus vollem Herzen in Franz Schuberts Worte einstimmen: »O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele wohltätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt«, nicht eben abzugrenzen ist, so verwunderlich kann es also nicht einmal erscheinen. Zumeist mit allen Fasern an den Äußerlichkeiten des irdischen Seins hangend, alles ihn Treffende, vornehmlich das Ungemach, als etwas Unerhörtes, Exzeptionelles ansehend, vermag der moderne Mensch mit dem Meister, der diesem wohl in allem, in Freud und Leid, seinen Tribut

¹ Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, redigiert von Carl Glossy, Wien, 7. Jahrgang, 1897: Aufsatz über Johann Baptist Alxinger, S. 170.

² David Friedrich Strauß: Gesammelte Schriften, 12. Band, S. 118.

zollte, den Himmel aber in seiner Brust suchte und fand, nicht in dem Maße zu fühlen, wie beispielsweise mit einem Beethoven, der die Gottheit »über'm Sternenzelt« wähnte und »allüberall nur das Klopfen des Schicksals vernahm«. Mit Moritz Hauptmann[1]) zu sprechen, des letzteren »Zweiheit«, seine »aufgeschlossene Unendlichkeit«, imponiert ihm mehr als Mozarts »Einheit«, seine »Harmonie in den Schranken der Endlichkeit«, oder sagen wir Beethovens »Gottsuchertum« dünkt ihm gewichtiger als Mozarts »Gottesbewußtsein«. Darum ist er auch geneigt, die Erkenntnis des Verstandes höher zu bewerten, als die des Gemüts. Und doch ist nur auf der Basis der letzteren ein Ausgleich zwischen Dies- und Jenseits möglich. Ihn zu finden, unserem Meister war es beschieden. Erst war es das Heiligtum der Kunst, in dem er Frieden fand, dann gewann er dem Leben und der Menschheit selber gegenüber jenen überragenden Stand, von dem aus ihm auch das Irdische verklärt erscheinen mußte. Wie schön sagt dies David Friedrich Strauß in dem schon zitierten Sonett:

Da schien der Menschen Tun Dir Kinderspiel,
Du sahst den Haß in ew'ge Nacht gebannt,
Die Liebe sich zur Weisheit mild verklären.

Mit kurzen Worten, er war einer der Auserwählten, der Gottbegnadeten, denen es gelang, eine Brücke zu schlagen zwischen Erde und Himmel und die sinnliche Seligkeit mit dem sittlichen Ideale zu vermählen. Nennen wir ihn selbst ein Wunder, das uns Erdenkindern ward, so wird man sagen dürfen, er hinterließ uns in seinen Meister-Werken Wunder, die seinen Ruhm verkünden bis in die fernsten Zeiten. Schließen wir darum mit den folgenden Versen, die ein Ungenannter zu dem »Mozart-Buch« (S. 225) beisteuerte, das Constant v. Wurzbach im Jahre 1869 herausgab:

Gar reich wohl an Pracht und Würde,
Baut manches Wunder die Natur,
Doch ihrer Werke schönste Zierde,
Des Menschen Seele ist es nur.
Sie lehrt uns denken und empfinden,
Bewundern einer Gottheit Kraft.
Sie lehrt uns jene Gaben finden,
Wodurch der Mensch selbst Wunder schafft.
Und wundervoll war Mozart's Gabe,
Und ewig bleibt, was er uns gab,
Die Wunder gehen nicht zu Grabe,
Sie streift kein Frost der Zeiten ab.

[1]) Moritz Hauptmann, Briefe an Franz Hauser, Leipzig 18[illegible], S. 30.

Mozart in seinen Beziehungen zur Poesie.

Von **Max Puttmann.**

(Schluß.)

Schon im Herbst 1767 hatte das Wolfgangerl vom Kaiser Joseph den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben, deren Text Marco Coltellini, ein damals angesehener Theaterdichter in Wien und später kaiserlicher poeta in St. Petersburg, zum Verfasser hat. Es entstand die dreiaktige Opera buffa »La finta semplice«, deren Musik ebenso wie selbstverständlich auch der Text ein durchaus welsches Gepräge haben. Der Theaterdirektor Affligio, ein Abenteurer, der mehr Talent zu einem Zirkusals zu einem Theaterdirektor hatte, war zu der Aufführung der Oper nicht zu bewegen und erklärte endlich auf das Drängen des alten Mozart, daß er sie aufführen, aber auch zugleich dafür sorgen würde, daß sie gehörig ausgepfiffen werde, unter welchen Umständen es natürlich das Ratsamste war, die Oper zurückzuziehen. Sie gelangte später einige Male in Salzburg zur Aufführung.

Zu derselben Zeit, in der »La finta semplice« entstand, komponierte Mozart auch das Gedicht »An die Freude« von dem, dem Hallenser Dichterkreise angehörigen Johann Peter Uz und vereinigte dann zwei Jahre später in Mailand seinen Namen mit dem eines der größten Theaterdichter aller Zeiten, indem er dem »Demofoonte«, einem Werke von Metastasio, das wohl öfter als zwei Dutzend Mal komponiert worden ist, den Text zu einer Arie entnahm, der er sogleich zwei weitere zu Versen aus desselben Dichters »Artaserse«, der auf die Komponisten eine ähnliche Macht ausübte, wie »Demofoonte«, folgen ließ. Später, in Wien, wurde unser Meister mit Metastasio, der geboren am 13. Januar 1698 zu Assisi und gestorben am 12. April 1782 zu Wien, eigentlich Trapassi hieß und nur auf Veranlassung seines Gönners Gravina seinen Namen ins griechische übertragen hatte, persönlich bekannt, und der Dichter schrieb unserem Meister neben den Texten zu einer weiteren Anzahl Arien und Terzetten auch die zu einem italienischen Oratorium »La Betulia liberata« (vermutlich 177[illegible] entstanden) und zu der dramatischen Serenade »Il Sogno di Scipione«, die Mozart zur Einführung des Erzbischofs Hieronymus, der später unserem Meister eine so schmähliche Behandlung angedeihen ließ, sowie die Libretti zu dem zweiaktigen dramatischen Festspiel »Il Rè pastore« und zu »La Clemenza di Tito«. Bezüglich des Festspiels sei erwähnt, daß Mozart dasselbe zu Ehren des Aufenthaltes des Erzherzogs Maximilian in Salzburg im Jahre 17[illegible]5 schrieb und hierin dem italienischen Geschmack zum letztenmal ausschließlich huldigte, denn er sich von nun an in seinem Schaffen mehr und mehr zu entziehen wußte.

An die Erinnerung an die erste Reise unseres Meisters nach Italien knüpft sich aber auch noch die an einen echt deutschen Dichter, der zwar vielleicht nie daran gedacht hat, einen Operntext zu verfassen, der aber dadurch, daß Leopold Mozart ihn hoch verehrte und seine Werke eifrig studierte, gewiß nicht ohne Einfluß auf die Gemütsbildung des jungen Wolfgang geblieben ist. Ich meine hier den guten Gellert. Derselbe war zu Leipzig gestorben, und der alte Mozart war sehr gerührt, als er die Todesnachricht erhielt. Der junge Meister schien aber wenig Anteil an dieser Trauer zu nehmen, denn in einem Briefe vom 26. Januar 1770 an Mutter und Schwester heißt es: »Neues weiß ich nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig, gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat.« Jedenfalls hatte der Vater das Wolfgangerl mit Gellertschen Versen gar zu sehr traktiert.

Die erste Oper, die Mozart für Mailand schrieb, war »Mitridate, Re di Ponto«, die ihn mit dem Dichter Giuseppe Parini (1729–1799), der in Mailand lebte, bekannt machte. Parini hatte nach Racines Tragödie ein Opernlibretto verfaßt, das bereits im Jahre 1767 von Gasparini komponiert worden war, und dessen Überarbeiter Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin für Mozart. Später trat unser Meister dann mit Parini direkt in Verbindung, und dieser schrieb ihm den Text zu »Ascanio in Alba«, jenem glänzenden Festspiel in zwei Akten, das Mozart im Auftrage der Kaiserin Maria Theresia zur Vermählung ihres Sohnes Ferdinand mit Beatrice von Modena schrieb. Das Werk, in dessen Texte das Brautpaar mit den schmeichelhaftesten Anspielungen gefeiert wird, fand bei seiner Uraufführung am 17. Oktober 1771 in Mailand stürmischen Beifall, und Hasse, einer der gefeiertsten Komponisten der damaligen Zeit, der der Aufführung beigewohnt hatte, soll ausgerufen haben: »Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen!« Er hat richtig prophezeit. Johann Adolf Hasse, der einstige berühmte Dresdener Hofkapellmeister, ist heute der musikalischen Welt ebensowenig bekannt, wie seine zahlreichen Contemporains.

Im Herbst 1772 sehen wir Mozart schon wieder auf dem Wege von Salzburg nach Mailand, um nach einer festen Stellung Umschau zu halten — denn die Lage fing zugleich mit dem Regierungsantritt des neuen Erzbischofs an, eine für Mozart drückende zu werden —, dann aber auch vor allen Dingen, um abermals eine neue Oper zur Aufführung zu bringen, zu der ihm ein in Mailand lebender, wohl kaum allgemein bekannt gewordener Librettodichter Giovanni da Gamera den Text verfaßte. Es handelt sich hier um die dreiaktige Oper »Lucio Silla«, bei deren Uraufführung am 26. Dezember 1772 sich gerade so, wie bei der ersten Aufführung von Rossinis »Barbier«, unliebsame Zwischenfälle ereigneten; während die Oper Rossinis dadurch aber zunächst zu Fall gebracht wurde, errang Mozarts »Lucio Silla« einen großen Erfolg, der sich auch als ein nachhaltiger erwies, so daß die Oper mehr als zwanzigmal vor vollem Hause gegeben werden konnte. In das Jahr 1772 fällt auch noch die Komposition einiger deutscher Lieder zu Gedichten von dem Hofpoeten Freiherrn von Canitz und dem talentierten, in Elend und Jammer gestorbenen Joh. Chr. Günther (1695–1723).

Das musikalisch-dramatische Werk, mit dem Mozart seinen ersten bedeutenden Erfolg auf deutschem Boden errang, war die dreiaktige komische Oper »La finta giardiniera«, die am 13. Januar 1775 in München zum ersten Male gegeben wurde. Mozart benutzte hier ein älteres Textbuch von Calzabigi, zu dem der schon genannte Coltellini noch einen dritten Akt schrieb. Die Oper ist für unsere Betrachtung insofern von ganz besonderer Wichtigkeit, als wir Mozart hier auch zum ersten Male als Übersetzer begegnen. Der Meister hat dem italienischen Texte der Arien zugleich eine deutsche Übersetzung beigefügt, die auch dann bei der Bearbeitung des Werkes für die deutsche Bühne in Frankfurt, woselbst die Oper im Jahre 1789 zur Aufführung gelangte, beibehalten worden ist.

Auf der Reise, die der junge Meister im Herbst 1777 in Begleitung seiner Mutter unternahm, gelangte er am 30. Oktober nach Mannheim. Hier stand Frau Musica in hohen Ehren. Die Hofkapelle unter der Leitung des tüchtigen Christian Cannabich erfreute sich infolge ihrer vorzüglichen Leistungen eines hohen Ansehens, und zum Personal der Oper zählten Künstler wie Anton Raaff, für den Mozart später die Partie des Idomeneo schrieb. Hier war es auch, wo für Mozart die Stunde nahte, die über seine ferneren Schicksale entschied. Aloysia Weber, die zweite Tochter des Theaterkopisten Weber, wurde seine Schülerin. Hier endlich wurde der Meister auch mit zwei Dichtern bekannt, deren Namen in der literarischen Welt viel genannt wurden: mit Wieland und vermutlich mit dessen vorgeschrittensten Schüler in Bezug auf die künstlerische Darstellung des Sinnlichen und Unsittlichen, Wilhelm Heinse, dem Verfasser des musikalischen Romans »Hildegard von Hohenthal«. »Rosamunde«, eine Oper von dem Nachfolger Georg Bendas in Gotha, Anton Schweitzer, zu der Wieland das Libretto geschrieben hatte, gelangte in Mannheim zur Aufführung, zu der auch der Dichter nach dort gekommen war. Mozart schreibt an den Vater in ausführlicher Weise über Wieland. Nachdem er über des Dichters Benehmen gesprochen und auch nicht versäumt hat, den Defekt hervorzuheben, den Wieland an der Zunge hatte, sagt er weiter: »Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt und eine ziemlich lange Nase.« Und in einem Briefe vom

10. Januar 1778 heißt es: »Der Herr Wieland ist, nachdem er mich nun zweimal gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe, und drückte mich bei der Hand.«

Der Dichter scheint nach diesen Äußerungen immerhin einigen Eindruck auf den jungen Meister gemacht zu haben. Wie garstig klingt dagegen das, was Mozart ein Jahr später von Paris aus über Voltaire an seinen Vater schreibt: »Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht schon wissen werden, daß nämlich der gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh krepiert ist — das ist der Lohn!« Diese Worte zeugen von der ungeheuren Kluft, die die Weltanschauung eines Voltaire von derjenigen, in der ein Mozart erzogen worden ist, trennt.

Nach zweijähriger Abwesenheit wieder in der Heimat, schrieb Mozart die Musik zu dem Drama »Thamos, König in Ägypten« des Freiherrn von Gebler, der 1786 als Vizekanzler der böhmischen Hofkanzlei starb. Mozart soll einige dieser Chöre zu seinen Hymnen benutzt haben. Das Drama wurde von einer Schauspielergesellschaft, deren Mitdirektor Schikaneder war, in Salzburg aufgeführt; ob dieser wohl hier schon ahnte, daß durch den Meister auch einst sein Name die Unsterblichkeit erlangen würde? Ein Mann, der dieser Ehre weit mehr würdig gewesen wäre, ist der bekannte Dichter Johann Martin Müller, der 1750 in Ulm geboren, in seiner Vaterstadt im Jahre 1814 als Dekan starb. Sein »Was frag ich viel nach Geld und Gut«, das in der Vertonung durch Chr. G. Neefe zum Volksliede geworden ist, komponierte Mozart im Jahre 1780.

Den Text zu der Oper, die als das erste Meisterwerk Mozarts gilt, verfaßte der Salzburger Hofkaplan Varesco, der mit der Familie Mozart näher bekannt gewesen sein dürfte, nach einer Bearbeitung des Sujets von dem Franzosen Danchet aus dem Jahre 1712. Es war die Oper »Idomeneo, Re di Creta«, die im Januar 1781 in München zum ersten Male gegeben wurde. Während Mozarts Anwesenheit in Salzburg faßten dieser und Varesco auch den Plan, eine komische Oper zu schreiben. Das Werk — es handelt sich um »L'Oca del Cairo« (Die Gans von Cairo) blieb unvollendet und zwar, wie es scheint, durch die Schuld des Textdichters. Mozart gibt diesem von Wien aus manchen Wink für die Abfassung eines wirkungsvollen Librettos, und als man ihn in Salzburg nicht versteht oder nicht verstehen will, schreibt er ärgerlich: »Es wäre mir lieb, wenn ich eine solche Musik umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nötig ist.«

»Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch und heißt Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail« so berichtete Mozart unterm 1. August 1781 aus Wien. »Belmonte und Constanze« wurde ein deutsches Singspiel in seiner höchsten Vollendung. Der Verfasser des Librettos zu dieser Oper ist der Lustspieldichter Chr. Fr. Bretzner (1748—1807), der dasselbe für Joh. André schrieb (die Oper von André gelangte 1781 in Berlin zur Aufführung). Der Theaterinspizient Gottlieb Stephanie, der Sohn des bekannten Schauspielers gleichen Namens, bemächtigte sich nun ohne Wissen Mozarts des Buches und stutzte es auf seine Weise ein bischen zurecht. Daß Mozart mit dem weder als Mensch noch als Künstler bedeutenden Stephanie seine liebe Not hatte, geht aus der drastischen Äußerung über die Dichter hervor, »die die Leute reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden«. Nichtsdestoweniger verband sich der Meister noch einmal mit Stephanie, als es sich darum handelte, mit dem »Schauspieldirektor« das große Gartenfest in Schönbrunn am 7. Februar 1786 zu verherrlichen. Bei einer anderen Gelegenheit mag auf dieses Werk noch näher eingegangen sein.

Aus Joh. Timoth. Hermes (1738—1821) Roman »Sophiens Reise von Memel nach Sachsen« entnahm Mozart den Text zu den drei Liedern: »Ich würd' auf meinem Pfad«, »Sei du mein Trost« und »Verdankt sei es dem Glanz«, während er von Josef Franz von Ratschky, dem Wiener Hof- und Staatsrat, der sich als satirischer Dichter bekannt gemacht hat, dessen Gesellenreise: »Die ihr einem neuen Grade« komponierte. Daß Mozart an dem guten Chr. Felix Weiße, dessen von Adam Hiller komponierten Singspiele auch bis nach Wien gelangten, nicht vorbeigegangen ist, ist selbstverständlich; unter seinen Werken finden sich vier Lieder zu Versen des Leipziger Theaterdichters und Jugendschriftstellers. Kurz bevor Mozart das zweite seiner vier Meisterwerke schuf, komponierte er das Veilchen, »Ein Veilchen auf der Wiese stand«, von dem Dichterfürsten Goethe. Das Lied ist das beste unter allen, die uns der Genius geschenkt hat. Wäre Mozart mit den Schöpfungen des ihm so wesensverwandten Dichters näher bekannt geworden, der neue Frühling für das deutsche Lied wäre sicher zwanzig Jahre früher hereingebrochen.

Schon bald nach seiner Verheiratung hatte Mozart den berühmten Theaterdichter Lorenzo da Ponte kennen gelernt, den Dichter der Texte zu »Figaro«, »Don Juan« und »Così fan tutte«. Da Ponte, geb. am 10. März 1749 zu Ceneda (Venedig), gest. am 17. August 1838 in New York, den beiläufig bemerkt Salieri und Casti in der einaktigen Oper »Prima la musica e poi le parole« porträtiert haben, bekleidete zu jener Zeit die Stelle eines Theaterdichters und war als solcher Salieri gegenüber verpflichtet, der ihm zu dieser Stelle verholfen

hatte. Zunächst konnte und mochte er daher keinen Text für Mozart schreiben. Als nun aber infolge des Fiaskos, den die Oper „Ricco d'un giorno" von Salieri und da Ponte machte, beide Maestri hart aneinander geraten waren, trennte sich da Ponte von Salieri und wandte sich an Mozart, dessen Genie er längst erkannt hatte, wie er behauptete. Nun, die Libretti zu den genannten Opern sind viel zu bekannt, um hier erst noch des näheren ausführen zu müssen, daß Mozart die Verbindung mit Lorenzo da Ponte nicht zu bereuen gehabt hatte. Bezüglich der letztgenannten Oper sei erwähnt, daß sie in deutscher Übersetzung unter sechs verschiedenen Titeln zur Aufführung gekommen ist: „Mädchentreue", „Die Schule der Liebe", „So machen es alle", „Die Zauberprobe", „Die zwei Tauben von Mailand", „Die Verkleidung".

Im deutschen Dichterwald grünte und blühte es mehr und mehr, was Wunder, wenn auch ein Mozart sich hier und da eine der herrlichen Blüten deutscher Poesie pflückte, um sie zu umgeben mit dem Sonnenglanze seiner ewigen Melodien. Zu den bekannteren Dichtern, von denen Mozart des weiteren dieses oder jenes Gedicht komponiert hat, gehören neben dem älteren Friedrich von Hagedorn („Zu meiner Zeit"), Johann Georg Jacobi („An Chloe": „Wenn die Lieb' aus deinen ..."), Hölty („Das Traumbild": „Wo bist du, Bild, das vor mir stand"), Gleim („Das deutsche Kriegslied": „Ich möchte wohl der Kaiser sein", komponiert für den beliebten Schauspieler Fr. Baumann), Christoph Christian Sturm („Im Frühlings Anfang": „Erwacht zum neuen Leben"), Chr. Ad. Overbeck („Sehnsucht nach dem Frühling": „Komm, lieber Mai" u. a.). Was das bekannte Wiegenlied von Gotter, „Schlafe mein Prinzchen", betrifft, so kann es nach den Forschungen Rudolf Genées nun wohl als feststehend angesehen werden, daß dasselbe nicht von Mozart, sondern von einem gewissen Flies komponiert worden ist.

Und nun zu Schikaneder! Es ist bekannt, daß der groteske Theaterdirektor Emanuel Schikaneder, geb. 1751 zu Regensburg, nahe daran war, mit seiner hölzernen Theaterbude auf der Wieden krachen zu gehen, als er sich an Mozart, mit dem er ja schon lange bekannt war, heranmachte und diesen zur Komposition einer Oper, zu der er selbst den Text lieferte, zu bewegen. Das, was Schikaneder da unserm Meister als Libretto zusammen schrieb, war freilich ein recht ärmliches Zaubermärchen, in dem sich der Dichter als Papageno die Hauptrolle zugedacht hatte; mit Hilfe des Choristen Ludwig Gieseke entstand dann aber, während Mozart schon tüchtig bei der Arbeit war, das Libretto zur Zauberflöte, wie wir es heute kennen. Von dem versprochenen Lohn von hundert Dukaten erhielt Mozart von Schikaneder nie etwas, — der „Lump", wie Mozart den sauberen Direktor nannte, verkaufte sogar hinter dem Rücken des Komponisten die Partitur an andere Bühnen, und als der teure Meister den Kampf des Lebens ausgekämpft hatte, gab Schikaneder dem, dem er, wie gesagt, sogar die Unsterblichkeit verdankt, nicht einmal das letzte Geleit. Der saubere Patron starb, nachdem er zwölf Jahre später einen Beethoven ebenso auszunutzen versucht hatte, wie den Komponisten der Zauberflöte, in Nacht und Wahnsinn am 21. Sept. 1812.

Wenden wir uns aber lieber von diesem trüben Bilde ab und gedenken wir am Schlusse unserer Ausführungen des edlen Chr. Gottfr. Körner, der nicht nur unserm großen Dichterfürsten Schiller ein guter Freund und Berater war, sondern in dessen Hause auch Mozart im Jahre 1789 in Dresden die herzlichste Aufnahme fand. Wie herzlich und innig der Verkehr im Hause Körners gewesen sein muß, geht u. a. auch daraus hervor, daß die Schwester der Frau Körner, Frau Dora Stock, und [illegible] die Verlobte des bekannten Huber, den Kopf des lieben Gastes mit Silberstift zeichnete.

Ich bin am Ende meiner Ausführungen, die nichts weiter sein wollen, als ein schwacher Versuch nachzuweisen, daß Mozart, der zwar stolz von sich sagt, er sei ein Musikus und als solcher könne er nur durch Töne, nicht durch Verse seine Gesinnungen und Gedanken ausdrücken, doch auch mit der Dichtkunst und ihren Vertretern in innigen Beziehungen gestanden hat. Es ist nun des weiteren nur zu natürlich, daß der Name Mozart, der für uns der Inbegriff alles Schönen, Herrlichen, Heiteren, Sonnenhaften ist, und die Werke des Unsterblichen, die eine ganze Welt erquicken, auch die Dichter zum Schaffen angeregt haben, denn es liegt in den Werken Mozarts, wie Goethe sagt, „eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte". Es sei mir gestattet, demnächst in einem Artikel „Mozart im Lichte der Poesie" hierauf näher einzugehen.

Lose Blätter.

Beethovens Fidelio in der Urgestalt

(Aufgeführt im Königlichen Opernhause zu Berlin am 20. Nov. 1905.)

Am 20. November 1805 ging im Theater an der Wien zum ersten Male Beethovens Oper „Fidelio" in Szene. Er selbst hatte sie „Leonore" genannt. Dieser Name steht auch wohl auf dem Textbuche der Neubearbeitung von 1806, ja selbst in der 1814 erschienenen 2. Auflage des Klavierauszuges der zweiten Bearbeitung erscheint er neben Fidelio in Klammern. Die Theaterdirektion aber kündigte die Oper stets sowohl 1805 wie 1806 und 1814 als Fidelio an. Man wollte wohl einer

Verwechslung mit F. Paërs Oper Leonore vorbeugen. Beethovens Bühnenwerk kam in drei Gestalten zur Aufführung. Zuerst, im Jahre 1805, gefiel es gar nicht und wurde nur noch zweimal wiederholt. Etwas abgeändert, sprach es 1806 schon mehr an, doch Beethoven zog es nach der zweiten Aufführung zurück. Die Darstellung hatte ihn nicht befriedigt, namentlich aber glaubte er — mißtrauisch, wie er war — man wolle ihm die erhoffte Einnahme schmälern, und er brauchte so nötig Geld. Drei Regisseure des Theaters entsannen sich, als sie 1814 eine Benefiz hatten, des Fidelio, erwarteten von seiner Aufführung Erfolg und fanden Beethoven, der sein Bühnenkind stets im Herzen trug, sofort zu einer vollständigen Umarbeitung der Oper bereit. Sie kam am 23. Mai 1814 in der Gestalt auf die Bühne, in der die ganze Welt sie kennen und als eine kostbare Perle der Opernkunst schätzen gelernt hat. Vielfach verändert erschien sie gegen früher. Denn in den acht Jahren war Beethovens Erkenntnis des Bühnenerforderlichen wesentlich gewachsen. Er ordnete nun mehrfach das Musikalische dem Dramatischen unter. Der ihm in Freundschaft ergebene Theatersekretär *Treitschke* arbeitete zunächst das Textbuch in geschickter Weise um, strich und fügte hinzu. Ihm verdanken wir u. a. die ergreifende Vision »Und fühl' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?« Er stellte auch die ursprüngliche Einteilung des Stückes in zwei Akte wieder her.

Es ist ein großes Verdienst des Musikforschers Dr. *E. Prieger*, die alte Partitur zusammengestellt zu haben, denn sie ist nie im Druck erschienen, und auch keinen Klavierauszug gab es vom Urfidelio bis jetzt. Fünfundzwanzig Jahre lang hat er daran gearbeitet und große Geldopfer dafür gebracht. Beethovensche Skizzen, die andere Forscher als unlesbar bezeichnet hatten, entzifferte er in langen, mühevollen Stunden. Oft waren nur 2 Takte das Ergebnis eines angestrengten Arbeitstages. Welches Interesse aber hat es für uns, ein Werk auf der Szene zu schauen, das vor hundert Jahren nur wenige sahen, das seitdem aber keiner mehr gesehen hat! Nun darf man indes nicht glauben, die Oper, welche in der ersten Gestalt, doch unter dem Titel Leonore, am 20. November 1905 im Königlichen Opernhause zu Berlin erschien, werde an Stelle unseres geliebten Fidelio treten, oder es sollte einzelnes aus der ersten Fassung in die letzte übernommen werden. Das hat der Bearbeiter nicht geplant, daran denkt auch unsere Opernleitung nicht, und auch das große Publikum wird keinen andern Fidelio wollen, als den es schon längst hat. Ist er doch auch der beste. Mit seiner Entstehung und ersten Gestalt verhält es sich nun folgendermaßen.

Aus der Arie der Leonore »Komm, Hoffnung«.

1. Letzte Fassung (1814).

Adagio.

sie wirds er- rei- chen, sie wirds er- rei- chen.

2. Erste Fassung. (1805.)

sie wirds er- rei- chen.

Die Schlußtakte der ersten Fassung lauteten:

Mich stärkt die Pflicht der treu- en Gat- ten- lie- be. usw.

Die jetzige und die ursprüngliche Fassung der »namenlosen Freude«.

(1814.)

Allegro vivace.

L. O na- men-, na- men- lo- se Freu- de

Fl. O mein Mann an mei- ner Brust. Le- o- no- re, Leo- no- re an mei- ner Brust.

(1805.)

Allegro vivace

Adagio

Die Oper »*Léonore ou l'amour conjugal*« von P. Gaveaux wurde 1798 in *Paris* gegeben. Auf italienischen Text komponierte sie dann F. Paër und führte sie 1804 in Dresden auf. Der Regisseur J. v. Sonnleithner bearbeitete das französische Textbuch für Beethoven, der wahrscheinlich schon 1803 die Musik zu schreiben begann. Im Sommer 1805 vollendete er die Komposition in der Sommerfrische zu Hetzendorf. Am 20. November war die Aufführung. Bezüglich der Ouvertüren hat stets eine große Verwirrung geherrscht, hauptsächlich dadurch hervorgerufen, daß früher geschriebene erst später veröffentlicht wurden und die Verleger sie nicht nach ihrer Entstehungs-, sondern nach der Erscheinungszeit numerierten. Die erste Ouvertüre soll als zu leicht gewogen gleich anfangs verworfen sein. Die zweite erklang zur Aufführung 1805. In weiter ausgeführter Gestalt uns als große Leonoren-Ouvertüre bekannt, stand sie an der Spitze der Aufführungen von 1806. Über dieser No. 3 vergaß man die weniger bedeutende Schwester No. 2, die Mendelssohn erst 1840 in einem Gewandhauskonzerte wieder bekannt machte. Als der Fidelio 1807 Aussicht hatte, in Prag auf die Szene zu gelangen, schrieb Beethoven ihm abermals eine Ouvertüre — in C, wie die beiden vorhergehenden —, man fand sie aber nicht ernst genug. Zu der endgültigen Fidelio-Gestalt verfaßte er dann die in E dur, gewöhnlich als 4. bezeichnet, während sie doch die 3. sein müßte. Sie war bei der Erstaufführung des Fidelio von 1814 noch nicht fertig (wahrscheinlich nahm man da die zu den Ruinen von Athen) und wurde erst bei der ersten Wiederholung gespielt. — Übrigens wird Schindlers Angabe, eine Ouvertüre sei noch vor der von 1805 gespielten geschrieben, dann aber verworfen worden, mehrfach bezweifelt. Wie kam man aber dazu, die von 1805 als 2., die von 1806 als 3. zu bezeichnen? *Dr. E. Prieger* besitzt Skizzen zu noch einer andern nicht ausgeführten Fidelio-Ouvertüre.

Jetzt erst haben wir durch ihn eine Partitur und einen Klavierauszug des Ur-Fidelio erhalten. Im wesentlichen unterscheidet sich dieser von dem letzten dadurch, daß seine Dialoge breiter sind und den Nebenpersonen mehr Raum verstattet wird, daß auch das rein Musikalische mehr hervortritt. Aber Abweichungen zeigt wohl jede einzige Nummer, oft geringe, oft bedeutende. Neu ist uns im 1. Akte ein Terzett vor dem Kanon »Ein Mann ist bald genommen«, das Mozartsche Züge trägt, doch nicht bedeutend ist. Mit dem Terzett »Gut, Söhnchen, gut« schließt der erste Akt, der in einem gewölbten Zimmer Roccos spielt. Der zweite führt uns in den Schloßhof. Pizarro singt seine Rachearie und stiftet den Kerkermeister zum Morde an, und dann tritt Marzelline mit Leonore auf, die Tiefgebeugte im $^6/_8$ Takt durch ihr Liebesgeschwätz in einem Duett mit Geigensolo und obligatem Cello quälend: »Um in der Ehe froh zu leben«. Beide, uns jetzt neue Stücke, hatte Beethoven bereits 1806 ausgemerzt, das Terzett, weil es in der Handlung überflüssig dastehe, das Duett, weil es ein Konzertstück sei. Damals hatte er auch das Couplet »Hat man nicht auch Gold beineben« gestrichen, nahm es aber auf den Wunsch eines Bassisten 1814 wieder auf. Es fehlt der Urfassung der zweite Chor der Gefangenen, es fehlt das herrliche Rezitativ der Leonore, »Abscheulicher, wo eilst du hin?«. Dafür hatte sie sehr viel Koloratur zu singen, die teilweise sogar in der jetzigen Berliner Leonoren-Aufführung fortfiel. Recht matt schließt das Finale des 2. Aktes mit dem »Jetzt eilet auf die Zinnen!«

In folgender Reihenfolge stellt sich die Musik der

[illegible]

Monatliche Rundschau.

[illegible]

[illegible] Der Tannhäuser [illegible] Und doch wird uns [illegible]

[illegible]

[illegible] Rud. [illegible]

[illegible] Mit der [illegible] Herr [illegible]

[illegible]

[illegible]

Cöln. [illegible]

[illegible]

Dresden. [illegible]

[illegible]

[illegible]

Elberfeld. Der Männergesangverein [illegible]

[illegible]

[illegible]

Leipzig [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Dr. Max Arend

Leipzig. Das siebente Gewandhaus-Konzert am [illegible]

[illegible]

Gotha. [illegible]

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 6. [illegible]

Monatlich erscheinen [illegible]

Preis: halbjährlich [illegible] Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: [illegible]

Eugen Gura.

Von **Erich Kloss.**

Kurz nachdem *Eugen Gura*, der unvergeßliche Meistersinger, seine Lebens-Erinnerungen*) herausgegeben hat, dringt die schmerzliche Kunde von seiner schlimmen Erkrankung in die Welt. Gura lebt seitdem er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen, teils in München, teils auf seinem Sommersitze am Starnberger See, den er sich in der Tat durch rastlosen Fleiß im Dienste der edelsten Kunst »ersungen« hat.



In zwei Eigenschaften lebt Eugen Guras Bild in unserer Erinnerung. Er war der Balladensänger *par excellence*, und er war einer der feinsinnigsten, intelligentesten und besten Wagnersänger. Schon in frühestem Jünglingsalter fühlte er sich zu Wagner, dessen Kunst er später so treu diente, hingezogen. »Tannhäuser« hat ihm schon in der Kindheit beim Durchspielen am Klavier das höchste Entzücken bereitet und wirkte beim ersten Anhören auf der Bühne der Wiener Hofoper (damals Kärntnertor-Theater) »mit seiner ganzen berückend dämonischen Wundermacht« auf ihn ein. Von da ab erschaute er in dem Berufe eines Sängers das schönste Los auf Erden.

Aber noch hielt ihn eine andere Kunst in ihrem Bann, die Malerei, deren Studium er sowohl aus eigenem Antriebe unternommen hatte, wie auch deshalb, weil er den etwas engherzigen Vater wenigstens in etwas zu willen handeln wollte. Dieser wünschte nämlich, daß sein Sohn, wenn er überhaupt sich so einer »brotlosen Kunst« zuwende, dies wenigstens »in praktischer Weise« ausführen sollte.

So bezieht er das Polytechnische Institut in Wien, und hier sieht der Neunzehnjährige am 13. Mai 1861 bei der Lohengrin-Aufführung zum

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

ersten Male Richard Wagner, der damals in Wien weilte. Der Meister hörte an diesem Tage diese seine Oper selbst zum ersten Male; hatten ihn doch langjährige Verbannung und mißliche Umstände lange Jahre von der deutschen Heimat ferngehalten. Die Eindrücke dieser Lohengrin-Aufführung schildert Gura sehr anschaulich; er berichtet, wie das enthusiasmierte Publikum den Meister mit beispiellosen Zeichen des Beifalls überhäuft habe, und er stenographiert sofort die bedeutungsvolle Ansprache Wagners an das Wiener Publikum. Bekanntlich war es diese ergreifende Aufnahme, durch die Wagner sich zu weiterem Aufenthalt in Wien bestimmen ließ, der sich dann so enttäuschungsreich gestaltete. —

Noch war der junge Gura nicht entschlossen, die dramatisch-musikalische Laufbahn einzuschlagen. Erst in München, wo er nach Wien die Kunstakademie besuchte, fiel die Entscheidung und zwar durch den Maler Professor *Anschütz*, der nach einigen Vorträgen Guras (Lieder von Schubert und Beethovens »Adelaide«) dem jungen Manne unbedingt riet, einen umfassenderen Gebrauch von dieser Gesangsgabe zu machen, ja sich vielleicht ganz dieser Kunst zu widmen.

Gura wurde nun nach langer und reiflicher Überlegung Schüler des Konservatoriumsdirektors *Franz Hauser*. Dieser entdeckt, daß der junge Mann eigentlich gar keine Tenorstimme habe, wie man bisher angenommen hatte. Er lehrt ihn, seine natürliche hohe Baßstimme wieder zu gewinnen; er legt die sorgsamste Feile an das verbildete Organ und gibt dem jungen Künstler die feste und eigentliche Basis zu weiteren Studien. Der günstige Ausfall der Prüfung beim Generalmusikdirektor *Franz Lachner* und allen Mächtigen der damaligen Hofbühne verschafft ihm dort das erste Engagement. Unter *Josef Rheinberger* studiert er dann zunächst den Sprecher in der Zauberflöte, den Masetto im Don Juan, den Grafen Oberthal im Propheten und den Grafen Liebenau im Waffenschmied.

Letzterer ist seine erste Rolle; dann folgen der Ottokar im Freischütz und der Jäger in Kreutzers Nachtlager von Granada. Doch fielen ihm in der Folgezeit nur spärlich größere Aufgaben zu; während eines anderthalbjährigen Engagements sang er im ganzen nur vier größere Partien. Kein Wunder, daß der nach energischerer Betätigung lechzende junge Künstler bald unzufrieden ward mit den Münchener Verhältnissen. Im Herbst 1867 löst er seinen Vertrag und nimmt ein Engagement nach Breslau an.

Wir dürfen aber von der Münchener Entwicklungs-Periode des Künstlers nicht scheiden, ohne eines Ereignisses gedacht zu haben, das von weltbedeutendster, höchster künstlerischer Tragweite war: es ist dies die Erstaufführung von Wagners »Tristan und Isolde« am 10. Juni 1865. Auch von ihr gewinnt Eugen Gura unvergeßliche Eindrücke; er durfte an allen Proben teilnehmen, und des genialen Schnorr von Carolsfelds Spiel und Gesang üben eine hinreißende Wirkung auf den jungen Eleven aus.

In Breslau sehen wir den Künstler erheblich wachsen. Von Hauptrollen sang er in der Folgezeit den Pizarro, den Grafen Almaviva, den Zaren. Zu besonderer Wirkung brachte er den Geßler in Rossinis Tell. Dieser Abend wurde insofern entscheidend für seine spätere Laufbahn, als ihm von dieser Zeit ab größere Rollen anvertraut wurden. So sang er den Pedro und Nelusko in der Afrikanerin, den Wasserträger, den Mephistopheles und Valentin im Faust, den Sprecher, den Seneschall, den Don Cesar, St. Bris, Gaveston, den König in »des Teufels Anteil« und Ähnliches. Hier war es auch, wo es ihm endlich vergönnt war, den Wolfram im Tannhäuser singen zu dürfen. Dies geschah am 27. Febr. 1869 anläßlich des Gastspiels Tichatscheks. Mit dem Wolfram errang Gura später bekanntlich in Leipzig, auf vielen Gastspielreisen und vor allem in München reiche und schöne Erfolge. In dieser Rolle gewann man den Sänger besonders lieb. Der edle und ernste Charakter des Wolfram lag dem Wesen seines Interpreten besonders gut. Die glücklichen Mittel, welche ihm sein Stimmaterial gewährte, konnte man besonders im Sängerkampf des zweiten Aufzuges und im Lied an den Abendstern im dritten Aufzuge bewundern. Über seine Breslauer Tätigkeit sagt Gura u. a.: »Das Vertiefen in diese bedeutenden Rollen, wie z. B. Templer und Wasserträger förderten mich bei Ausgestaltung aller später dargestellten Charaktere Richard Wagners.«

Die Wirren des 1870er Krieges bereiteten dem Breslauer Lobe-Theater und damit dem Engagement Guras daselbst ein Ende. Doch fand er bald in Leipzig Gelegenheit, in seiner Kunst noch weiter erhebliche Fortschritte zu machen. Marschners Vampyr, Hans Heiling und andere seiner späteren Glanzrollen wurden hier zunächst gestaltet. Auch als Telramund trat der Künstler hier zum ersten Male auf, und am 4. Dezember 1870 sang er zum ersten Male den Hans Sachs in Richard Wagners Meistersingern. Er charakterisiert selbst das Wesen des Nürnberger Meisters mit den Worten: »Weltweise, milde, gemütreich, humorvoll«, und gibt damit in bezeichnender Art die Grundlinien seiner Auffassung an. Es dominiert darin das philosophische Element; er stellt Hans Sachs den Weltweisen, den Philosophen, weit über die Welt, die vom »Wahn« befangen, in Nichtigkeit um die erhabene Größe dieses Meisters herumwirbelt. Damit gibt er der Figur zunächst den Zug echter Größe, die sich aber naturgemäß auch dokumentiert in der milden, menschlich-edeln und kunstfrohen Gesinnung gegen Walter von Stolzing, in der gemütreichen

gegen Eva und endlich in der humorvollen gegen David, gegen Beckmesser und gegen all das Kleinliche, das sich um ihn breit macht. Das alles aber erzeugt schließlich jene hohe heilig ernste Kraft, die wir am Schlusse in der großen Anrede an Stolzing und an das Volk bewundern.

Bemerkenswert für das wachsende Künstlertum Guras sowie für die weitere Ausgestaltung seines künstlerischen Lebens ist es, daß Gura hier während der Leipziger Zeit seinen Beruf als Lieder-, speziell als Balladensänger entdeckte. Mit sicherem Urteil fand er die weittragende Bedeutung Robert Franzens als Liederkomponisten unter vielen andern heraus. Und Robert Franz, der damals noch viel Verkannte, empfand eine ungeheure Freude darüber, daß der Künstler seine Lieder in sein Repertoir aufnahm.

So ist er ja, wie bekannt, auch der Wiederentdecker Karl Löwes geworden. Im Leipziger Gewandhaus war es, wo der Sänger am 20. Oktober 1870 mit dem Vortrag der Löweschen Ballade »Heinrich der Vogler« einen unerwartet großen und spontanen Erfolg erzielte. Dazu hatte die durch die glücklichen Siege unseres Heeres gewonnene freudige Stimmung viel beigetragen. Gura erzählt, daß die Ballade mit den Jubelsangesworten »... im Deutschen Reiches Wald« das Publikum in einen wahren Taumel der Begeisterung versetzt habe.

Von da ab galt Gura als der berufene Balladensänger. Er suchte sofort nach den Werken Löwes, des »damals so gut wie verschollenen Stettiner Balladenmeisters, von dem bisher nur eine dunkle Sage zu ihm gedrungen war«. In feierlichen Nächten verbringt der mit Recht für diesen deutschen Meister so enthusiasmierte Sänger in seinem Studierzimmer am Klavier Stunden unvergleichlicher Erhebung. Unter den ersten Balladen, die er sich zu eigen macht, waren Herders »Herr Oluf« und »Edward«, und Ende 1871 sang er (unter Karl Reineckes Begleitung) zum erstenmal den gewaltigen »Archibald Douglas«.

Mit dem Vortrage dieser und vieler anderer Balladen (wie z. B. des »Nöck«, der »Uhr«, des »Erlkönigs«, des »Zauberlehrlings«, des »Fischers«, des »Hochzeitlied« usw.) hat Eugen Gura Triumphe im Konzertsaal gefeiert, wie sie kaum jemals einem Sänger beschieden waren. Es genügt, diese Tatsache hier einfach nochmals festzustellen; die kritischen Akten darüber sind längst geschlossen. Eine solche Begabung ist eben einzig. Will man das Geheimnis der Guraschen Vortragskunst zu ergründen versuchen, so muß man in Betracht ziehen, daß es im letzten Grunde Wagnersche Schulung, d. h. die hervorragende Eignung Guras als Wagnersänger und dazu seine hohe Intelligenz waren, woraus seine außerordentlichen und eigenartigen Erfolge als Konzert- und Balladensänger zu erklären sind. Zumal die Löweschen Balladen setzen neben ernsten Studien eine gewisse geistige Eignung und bedeutende und vielseitige Mittel voraus; sie erfordern in gleicher Weise deklamatorisches und musikalisches Talent. Wort und Ton müssen wie bei Wagner ein innig verschmolzenes Ganzes bilden, die Seele des Sängers, sein Geist, seine Intelligenz müssen den Stimmungsgehalt von Poesie und Musik sich völlig angeeignet haben, um diese künstlerische Aufgabe in würdiger und vollkommener Weise lösen zu können. Löwe beherrscht in seinen Balladen alle Skalen menschlicher Leidenschaft, sein Gebiet ist ein unendlich reiches und weites. Darum muß auch der Sänger alles zum Ausdruck bringen, was die menschliche Seele in sich faßt: Freude und Leid, Furcht und Hoffnung, Jauchzen und Trauer, Sorge und Schmerz, Bangen und Jubel, tiefen *Ernst* und sonnigen Humor.

Der glänzende Humor, über den Gura neben allen andern Eigenschaften verfügt, kam im Verein mit seiner erstaunlichen musikalisch-deklamatorischen Zungenfertigkeit besonders einer höchst schwer darstellbaren Figur zu gute, nämlich der Titelrolle in Peter Cornelius' »Barbier von Bagdad«. Durch die ausgezeichnete Darstellung hat der Künstler das lange verkannte und vernachlässigte Werk der deutschen Bühne mit zurückerobern helfen.

Natürlich hatte Richard Wagner die großen Fähigkeiten Eugen Guras früh erkannt. In Leipzig war es, wo der Künstler 1874 in Ludwig Spohrs »Jessonda« mitwirkte, als Wagner auf ihn aufmerksam wurde. In einem Artikel »Über eine Opernaufführung in Leipzig« (Ges. Schriften und Dichtungen, 2. Aufl. Bd. 10) schreibt er u. a.: »Eine einzige Gestalt, wie diejenige des vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber dürfte diesmal jedes Bedenken schwinden. Alles war rein und edel.«

Kein Wunder, daß unter solchen Umständen der Künstler zur Mitwirkung bei den ersten Bayreuther Festspielen aufgefordert wurde. Er sang damals (1876) den Donner im »Rheingold«. Wer es miterlebt hat, wird die fortreißende Gewalt des Rufes

»Heda! Heda!
Zu mir, du Gedüft!
Ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr,
Ruft euch zu Heer!«

niemals vergessen. Auch der Gunther in der »Götterdämmerung« ward ihm zuerteilt.

Gura blieb von da ab mit dem Bayreuther Werk eng verbunden. 1886 sang er zum ersten Male den König Marke bei der Erstaufführung von »Tristan und Isolde« und den Amfortas im »Parsifal«. Neben Marke sang er 1889 auch den

Hans Sachs eine seiner glänzendsten Rollen, die er auch 1892 unter begeistertem Jubel des Publikums mehrmals zur Darstellung brachte. Auch wird für viele Leser die Mitteilung von Interesse sein, daß Gura 1882 und 1883 bei den auf Wunsch des Königs Ludwig in München stattgehabten Separatvorstellungen des »Parsifal« den Amfortas sang. Der König wünschte bekanntlich das erhabene Werk einzig für Bayreuth zu erhalten und es nicht an Profanbühnen entweiht zu sehen; nur seine zunehmende Verdüsterung und die Scheu vor der Öffentlichkeit hatten ihn von der Fahrt nach Bayreuth abgehalten. Auch Gura findet in seinen »Erinnerungen« flammende Worte der Entrüstung über die »amerikanische Spekulationsgier«, die sich an Wagners Schwanengesang vergriffen habe. »Welche Schmach«, ruft er aus, »wenn es geduldet werden muß, daß gewöhnlichster Schachergeist sich als hoher Kunstsinn gerieren darf! Daß es kein Forum irgendwo in dieser Welt gibt, das gegen solchen Raub die Bestimmungen des Meisters schützt!!« —

Bekannt ist, daß nach dem Ende seines Leipziger Engagements Hamburg und München die Hauptetappen von Guras künstlerischer Tätigkeit bilden. Aber auch auf seinen Urlaubsreisen war der Künstler stets bemüht, den Ruhm deutscher Kunst in ferne Lande zu tragen. So gastierte er in Holland und in England, wo er 1882 bei einem Gastspiel der deutschen Oper in London unter Hans Richter neben Rosa Sucher, Therese Malten, Winkelmann u. a. wirkte. Auch dort war sein Erfolg als Hans Sachs überwältigend und er schreibt an seine Söhne: »Das war ein mächtiger Triumph der deutschen Kunst, deren tiefer Ernst und hohe Würde dem bisher an welschen Operntand gewöhnten Publikum gewaltig imponieren mußte.«

In den bayrischen Bergen hat sich Eugen Gura nach seinem Rücktritt aus der Öffentlichkeit ein herrliches Heim geschaffen. Karl Stieler, der frühverstorbene Dichter, hatte dem Freunde schon früher dafür ein Gedicht gewidmet, dessen letzte Strophe eine Wand des Landhauses schmückt. Sie lautet sehr bezeichnend:

Der heil'gen Kunst gehört dein Leben,
Es folgt mein Herzschlag ihrer Spur;
Doch wird zur Kunst sich nie erheben,
Wer dich kennt, ewige Natur.
Aus deinen mächtigen Akkorden,
Aus dieser großen Harmonie
Quillt aller Sang, der uns geworden,
Dich lieb' ich — und Dich lass' ich nie!

Neben dem biographischen und mehr »musikalischen« Inhalt der wertvollen »Lebenserinnerungen« Eugen Guras, die wir hier betrachtet haben, sind von besonderem Interesse auch die zahlreich eingestreuten Bemerkungen des Künstlers über Malerei. Er hat neben der Pflege der Musik nie diese Schwesterkunst, der er als Werdender angehörte, vergessen. Hohes künstlerisches Verständnis spricht aus den Äußerungen Guras über seine sehr bedeutenden und wertvollen Bildersammlungen. Und so schmücken das hübsche Buch auch mehrere wohlgelungene Zeichnungen von seiner Hand. Verschiedene Briefe Richard Wagners verleihen dem Buche noch einen erhöhten Wert. »Wagners Schöpfungen«, sagt Eugen Gura in einem Resumé seiner künstlerischen Tätigkeit, »waren es vor allem, die mir meinen Beruf andauernd teuer und herrlich haben erscheinen lassen.« Und von Hans Sachs meint er: »Das Aufgehen in dieser kerndeutschen Gestalt kann einen über alle Misère des sonst nichtigen Theaterlebens hinwegheben. Heil uns Deutschen, daß uns unser Richard Wagner geschenkt wurde!«

Das sind goldne Worte aus dem Munde des hochzuachtenden und zu verehrenden Mannes, dessen unablässiges, im Dienste reinster Kunst stehendes Wirken in der deutschen Musikwelt unvergessen bleiben wird!

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Darmstadt.

Die Tage des Wagner-Rausches sind, wenn nicht alles trügt, vorüber. Die Zeit einer besonnenen kritischen Beurteilung von des Meisters Lebenswerk hat begonnen. Wird die wissenschaftliche Kritik *Richard Wagner* in erster Linie als ein bedeutsames Glied in der langen Flucht der historischen Erscheinungen zu betrachten und seine Schöpfungen aus dem besonderen Geiste der Zeit heraus zu werten haben, der mit der Romantik zu vollem Leben erwachte und mit der Entstehung des neuen deutschen Reiches seine Erfüllung fand, wird die Abschätzung der ästhetischen Seite von Wagners Kunstwerk zu geschehen haben ohne den die neudeutsche Schule so stark charakterisierenden Zug eines gewaltigen Paroxysmus, dessen Stärkegrad die scharfen Gegensätze der Parteien und die Zeitverhältnisse bedingten, so wird die wissenschaftliche, also die rein sachlich erwägende und vorurteilsfreie Kritik von Wagners Schaffen, die Würdigung ihres Einflusses auf unsere Zeit und ihre künstlerische Betätigung auch die Einbuße feststellen müssen, die durch die einseitige Betonung der Bedeutung

des Musikdramas unser gesamtes Kulturgut zu leiden hat.

Wenn man den Satz ausspricht, erscheint er wohl leicht übertrieben. Doch ist er es nicht, wie sich unschwer beweisen läßt. Freilich erstreckt sich diese Einbuße nicht auf alle Kreise unseres Volkes, doch leiden wir alle unter ihr. Man braucht im Grunde genommen kaum Worte darüber zu verlieren, wie das gekommen ist: haben wir doch alle die Zeit des großen Krieges und die Tage des jungen Glanzes des Kaiserreiches, die mächtige Hebung des nationalen Wohlstandes, die Ausgestaltung weitreichender Wohlfahrtseinrichtungen und die mit alledem Hand in Hand gehende Steigerung der materiellen Interessen unseres Volkes selbst erlebt. Diese plötzliche Hebung nationalen Empfindens und Reichtumes hat das deutsche Volk nicht überall genügend vorbereitet getroffen, und so konnte aus ihr auch eine Erscheinung aufsprießen, die zu dem, was man sonst schlechtweg deutsche Art nennen durfte, wenig oder gar nicht paßt: das moderne und krankhafte chauvinistische Fühlen und Empfinden, die öde Herrschaft pomphafter Phrasen, deren Einfluß wir so oft in unangenehmer Weise verspüren müssen. Dieselbe unerfreuliche nationale Überempfindlichkeit, die ja durchaus nicht wie bei den romanischen Völkern in ihrer großen Mehrzahl Sache des natürlichen Temperamentes ist, hat uns auch auf gar manchem Gebiete den Zusammenhang mit dem überkommenen geistigen Besitze gestört. Oder wäre dem nicht so? Zwar wird heute mehr als vielleicht je zuvor von deutschem Idealismus, deutschem Glauben, deutscher Kraft und Treue gesprochen, aber auch die glänzendste, bombastisch aufgeputzte Phrase ist nicht beweiskräftig, und im Lichte der Wirklichkeit sehen die Dinge anders aus.

Man braucht nur (es ist das freilich weder eine erfreuliche noch aufheiternde Lektüre) die mannigfachen literarischen Arbeiten eines der vornehmsten neudeutschen Chorführer, L. Nohl (insbesondere sein Buch: Gluck und Wagner¹) zu lesen, um zu sehen, was von ihm und seinesgleichen an Schiller, Goethe und anderen Dichtern zu Gunsten Wagners gefabelt und gesündigt worden ist; man muß manchen modernen Dichters kaum noch ausgesprochene Durchdrungenheit von seiner eigenen Größe kennen, um zu wissen, wie sich in deren Köpfen und deren Anhange die große Vergangenheit unseres geistigen Lebens ausnimmt, und man muß die stille Anmaßung auch zeitgenössischer Musiker erfahren haben, um daran die Einschätzung der Kunst früherer Tage zu ermessen. Gewiß, ohne ein starkes Selbstbewußtsein des Künstlers ist ein Fortschritt der Kunst unmöglich; nur muß er berechtigtem Glauben an die eigene künstlerische Aufgabe entspringen, nur dürfen Wollen und Vollbringen nicht in schreiendem Mißverhältnisse zu einander stehen, nur müssen die aufgewendeten Mittel und die Richtung des Schaffens dem eigentlichen Endzwecke der Kunst entsprechen. Die Phrase, die die Arbeiten der jungdeutschen Schriftsteller einst beherrschte und sich an der ihnen eigenen Fülle tönenden Wortschwalles berauschen ließ, beherrscht heute vielfach unsere Musik. Je dunkler und philosophischer sie sich ankündigt, um so leichteres Spiel haben die Kritiker. Denn nichts ist weniger schwer in der Musik, wie in aller Kunst, als in äußerlicher Weise das wirklich tiefsinnige, ernste und gedankenschwere nachzumachen, nichts auch leichter, als in mystisch-hohlen Phrasen darüber zu schreiben oder zu sprechen.

Aus alledem ist der Verlust der Stellung unserer Klassiker im Bewußtsein des Volkes und die Scheu, sich zu ihnen zu bekennen, gefolgt. Die Mode herrscht oder herrschte bis vor kurzem auf der ganzen Linie. Man sage doch nicht, die Freude an der Moderne sei dem Volke etwas aus seinem eigenen Innern gekommenes! Wäre dem so, so würde man sich wohl auch die Mühe nehmen, das wirklich zu begreifen, was Wagner gewollt hat, und es würden die aberwitzigen »Wagner-Konzerte«, die »Arrangements« seiner Werke usw. verschwinden.

Nun macht freilich das Modetum nicht das Volk aus, und den wirklich Gebildeten können unsere großen Lehrmeister nicht entrissen werden. Aber dadurch, daß die zeitgenössische Bühne dem klassischen Drama und der klassischen Musik keine dauernde und systematische Pflege angedeihen läßt, geht deren Einfluß auf die Gesamtheit des Volkes verloren; kommt diese gar nicht dazu, sich ein lebendiges Urteil zu bilden, wird sie zur Anschauung erzogen, als ob Klassizität und gelehrte Langeweile übereinstimmende Begriffe wären.

Überschlagen wir einmal kurz, was uns, um von der Musik allein weiter zu sprechen, die einseitige Pflege des Musikdramas gekostet hat: wir haben *Gluck* fast vollständig verloren, *Mozart* zum großen Teile, da wir ihn nicht in dem Umfange gepflegt sehen, wie es die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit erheischt; in den Köpfen der Modernen lebt ein *Beethoven*, der zum Zwecke leichterer Verbindung mit Wagner ohne große Rücksicht auf die geschichtliche Wahrheit konstruiert wurde, so daß nebensächliche und vorübergehende, vom Meister selbst als solche angesehene Erscheinungen seiner künstlerischen Wesenheit zur Hauptsache gemacht wurden; wir sehen die Romantiker zum Teil in den Hintergrund gedrängt, so *Marschner*, so *Schumann*. Hier, soweit Schumann in Frage kommt, ist Wagner selbst die erste Schuld beizumessen, dessen Eingenommenheit, fast darf man sagen: Haß gegen ihn wenigstens in den späteren Jahren, ... ihre Urteilen

München, [illegible], 1870.

¹) Über die früheren Beziehungen vgl. W. Altmann, [illegible] in der Zeitschrift: Die Musik, IV. Jahr, Heft 10. Vgl. auch R. Wagners Briefe. Von W. Altmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

war. endlich gehört es nicht zu den geringsten Vergehungen der Neudeutschen, daß sie das, was Wagner an historischen Exkursen geleistet hat, als Dogma anerkannten und ausbeuteten.

Daß Wagner selbst an der Mehrzahl dieser Erscheinungen keine direkte Schuld trifft, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Ihm begründeten seine besondere Veranlagung und die Zeitverhältnisse die Stellung zur Vergangenheit: er hat nur nicht genug zu bewundernder Energie und Zähigkeit für sein Ideal gekämpft und gelitten, und ohne je zu schwanken seinem Sterne geglaubt; er hat die großen Vorgänger konnte er sie auch nicht von der Warte objektiver Betrachtung aus einschätzen, doch geliebt und in dieser Liebe schöne und warme Worte zu ihrem Lobe gefunden. Die unbedingten Parteigänger aber haben, gleichviel aus welchem Grunde, in blinder Vergötterung seiner Kunst, den ganzen stolzen Bau, den die geistige und künstlerische Kraft der Vergangenheit errichtet, einzureißen versucht.

Heute, wo ein Buch *Wilhelm Tapperts*, das die Vergehungen von Wagners alten Gegnern aufzählt, um sie lächerlich zu machen, aufs neue in die Welt hinausgezogen ist,[1] muß auch das nachdrücklich hervorgehoben werden, was der Fanatismus der Wagnerianer, um eine vortreffliche Wortprägung *G. Adlers*[2] zu gebrauchen, am Geiste der deutschen Bildung verbrochen hat. Ihr Kampf ist freilich in mancher Beziehung weniger eine Sünde als vielmehr eine arge Don Quichoterie gewesen, über die wir jetzt um so mehr lachen dürfen, als eben der blinde Wagner-Kult durch eine sachliche Wagner-Beurteilung abgelöst zu werden anfängt. Wie weit und wie bald sie einen Rückschlag auf die Stellung der öffentlichen Musikpflege zur Kunst der Vergangenheit ausüben wird, ist natürlich nicht zu sagen.

Wird *Gluck* je wieder zum Leben auf der Bühne erstehen, wird *Mozart* seine ehemalige Stellung im innersten Herzen des deutschen Volkes zurückerobern? Die Fragen sollen hier nicht berührt werden. Ich möchte vielmehr — dies will die Überschrift andeuten — von dem heute mehrfach geäußerten Satze ausgehend, daß das Lebensfähige in Glucks Schöpfungen in Mozarts Werk übergegangen und so der Nachwelt nicht verloren sei, das Verhältnis beider Künstler zueinander zu beleuchten und das gänzlich unhaltbare der Behauptung nachzuweisen versuchen.[3]

Der erste, der von dem vermeintlichen Einflusse Glucks auf Mozarts gesprochen hat, war *F. X. Niemetschek*[1] in seiner Lebensbeschreibung Mozarts. Seine Worte, die die Grundlage für Nissen[2] abgegeben haben: »Der Umgang mit dem Gluck und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke gab Mozart viel Nahrung und hatte Einfluß auf seine Opernkompositionen« — sind schon deshalb mit großer Vorsicht aufzunehmen, weil von einem beide Teile anregenden Verkehre schlechterdings nicht gesprochen werden kann; wir werden vielmehr sehen, daß sich im Gegenteil ihr Umgang kaum auf mehr als die Erhaltung konventioneller Höflichkeitsvorschriften erstreckte. Auch das »unablässige Studium« Gluckscher Werke durch Mozart ist in Wahrheit wohl auf ein bescheideneres Maß zurückzuführen; in Nissens eigenen tatsächlichen Angaben über Mozarts Studien spielt Gluck keine (neben Bach, Händel, Hasse u. a.) hervortretende Rolle.[3]

Man muß, um die Verhältnisse ganz überschauen zu können, auf die Zeit zurückgreifen, da Wolfgang noch vorwiegend unter dem Einflusse seines vortrefflichen, wenn auch in dem einen und anderen Punkte etwas beschränkten und überaus vorsichtigen Vaters stand. Leopold Mozarts Stellung gegenüber Gluck läßt sich als eine bezeichnen, die im wesentlichen auf tiefem, sich im Laufe der Jahre keineswegs verringernden Mißtrauen ruhte. In einem Briefe[4] vom 30. Jan. 1768 deutet er an, daß Gluck zu Wolfgangs Neidern gehöre, und meint von seinem teilnehmenden Verhalten dem Knaben gegenüber, es gehe ihm »nicht gänzlich von Herzen«. Gluck dürfe sein wahres Gefühl nicht merken lassen, denn »unsere Protectoren sind auch die seinigen«. Ein späteres Schreiben[5] vom 30. Juli d. J. erwähnt der durch Intriguen herbeigeführten Verzögerungen von Wolfgangs Oper »La finta semplice«. »Allein hier fiel die Larve vom Gesicht. Denn unter dieser Zeit haben alle Compositeurs, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben, um den Fortgang dieser Oper zu hindern«, und 15 Jahre später, in dem Briefe[6] vom 9. Februar 1778 schreibt Leopold

1905). Wagners Gesinnung Schumann gegenüber beleuchtet sehr scharf ein Aufsatz W. Kienzls in dessen Buch: Aus Kunst und Leben. 2. A. Berlin 1904, S. 189 ff.

[1] Wagner-Lexikon. Wörterbuch der Unhöflichkeit usw. [illegible]

[2] R. Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. Von G. Adler. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904. Man darf Adlers Arbeit unbedingt als den ersten Versuch einer [illegible] Würdigung Wagners des Künstlers bezeichnen.

[3] Ein Aufsatz H. Aberts: Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck [illegible] erschien erst nach Beendigung dieser Arbeit und konnte hier keine Berücksichtigung mehr finden.

[1] [illegible] F. X. Niemetschek [illegible]

[2] Biographie W. A. Mozarts. Von G. N. v. Nissen. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1828.

[3] Die ganze Frage hat sich an der Hand der von O. Jahn (W. A. Mozart. 2. A. Leipzig 1867) [illegible] gesammelten Materials leicht beantworten.

[4] Nissen a. a. O. S. 133.

[5] Nissen a. a. O. S. 148.

[6] [illegible] N. a. a. O. S. 337. [illegible] Gluck ganz und gar keine Anwendung.

dem in Paris weilenden Sohne, nachdem er ihn vor dem allzu eifrigen Umgange mit Musikern gewarnt — nur etliche wenige ausgenommen —: „Solltest *Gluck*, *Piccini* da sein, so wirst Du ihren Umgang möglichst meiden und so auch mit Gretry keine Freundschaft machen. De la politesse et pas d'autre chose.“ Daß Leopold dem großen reformatorischen Wirken Glucks mit Teilnahme und Verständnis gefolgt sei, kann niemand behaupten wollen. Naturkünstlerische Erziehung und Neigung und nicht zuletzt wohl auch materielle Erwägungen wiesen ihn ganz andere Bahnen. Man wird nicht einmal sagen können, daß er großen Respekt vor dem unbeugsamen Ernste in Glucks Schaffen gehegt habe; freilich läßt sich auch das Gegenteil, das sicherlich nicht in Leopold mächtig gewesen, nicht nachweisen. Aber seine Äußerungen, die man so gerne im positiven Sinne verwerten möchte, sind dazu doch zu dürftig. So spricht er davon, daß Gluck habe 60 Jahre alt werden müssen, um zur Anerkennung zu kommen,[1] und er erzählt gelegentlich nicht ohne Stolz, sein Sohn trage dasselbe Ritterkreuz wie Gluck.[2]

Man sieht, von einer sachlichen, unbefangenen Würdigung Glucks ist in allem dem nicht die Rede. Wie konnte das Mißtrauen in Leopold Mozarts mächtig werden? Gluck trägt daran nur in sehr bedingter Weise die Schuld. *Niemtschek* erzählt, daß Gluck den jüngeren Kunstgenossen sehr geschätzt habe. In mündlichen Äußerungen mag die Anerkennung lebhafteren Ausdruck gefunden haben als sie aus den von Mozart selbst mitgeteilten Tatsachen sich ergibt; sie sagen nur ganz allgemein: einige Male lud Gluck Wolfgang zum Essen ein und nach dem Erfolge von „Belmonte und Constanze“ äußerte er den Wunsch, das Werk selbst zu hören. Das ist sicherlich nicht viel und darf nicht als Zeichen tiefinnerlicher Anteilnahme gedeutet werden. Daß Gluck sie Mozart gegenüber nicht äußerte, ja daß er sie nicht fühlte, nicht besaß, läßt sich am Ende unschwer erklären: als dieser zuerst von sich reden machte, war Gluck von seinen weittragenden Reform-Ideen vollauf in Anspruch genommen. Das, wogegen er anzukämpfen begonnen hatte, schien in dem jugendfrischen Mozarts zunächst einen neuen Verfechter zu finden. So hätte, auch wenn Gluck Zeit und Neigung besessen hätte, sich mit Wolfgangs Arbeiten eingehend zu beschäftigen, ihm ein tieferes Verständnis für Mozart nur aufgehen können, wenn er die Entwicklung des jungen Mannes hätte voraussehen, der unter Musik trotz der sinnlich schönen Hülle innewohnenden dramatischen Zug hätte erkennen können. Dazu aber war damals weder Gluck noch ein anderer befähigt; Gluck vor allem deshalb nicht, weil ihm das Organ für sinnlich reizvolle Melodik wenn auch nicht fehlte, so doch nicht übermäßig und völlig selbständig entwickelt war. Das war der Mangel schon seiner eigenen italienischen Opern gewesen. Seine Erkenntnis hat mit anderen Erwägungen die Opernreform vorbereitet. Ferner: als Mozart persönlich Gluck gegenüber trat, war dieser ein 73jähriger Greis, von dem keine rege leidenschaftlich fördernde Anteilnahme mehr zu erwarten war.

Man kann also Gluck, wenn man will, vorwerfen, daß er Mozarts überragendes Genie nicht erkannt, daß er keinen Versuch gemacht habe, seine weithin dringende Stimme zu Gunsten des mit der harten Not des Lebens ringenden Kunstgenossen zu verwenden, obwohl man dann stets die Gründe, die Glucks Verhalten erklären und wohl auch rechtfertigen, beifügen muß; aber den Vorwurf Leopolds, daß Gluck seines Sohnes Werk zu hintertreiben gesucht habe, wird man abweisen müssen. Gluck war kein Intrigant; war er als Mensch auch durchaus nicht ohne Fehler, ihn zeichnete doch eine oft erprobte Ehrlichkeit der Gesinnung aus, eine rückhaltlose Offenheit und seiner selbst gewisse Sicherheit, die ihn des Parteigezänkes um ihn her nicht achten und ruhig den selbstgefundenen Weg gehen ließ.[1]

Die Ursache von Leopolds Ansicht über Glucks Verhalten seinem Sohne gegenüber wird also in seinem eigenen Wesen, seinen Lebenserfahrungen gesucht werden müssen, und in der Tat erklärt sich aus ihnen heraus sein Mißtrauen ohne jeden Zwang. Was ist im Grunde genommen Wolfgang Mozarts Leben, in dem der Vater eine so hervorragende und die menschliche und bis zu einem gewissen Grade auch die künstlerische Art des Knaben bestimmende Rolle spielte, anders gewesen, als eine lange Kette bitterster und traurigster Enttäuschungen? Was anders als ein fortgesetzter Kampf um Anerkennung, ein Kampf gegen die schleichende Niedertracht missgünstiger und neidischer Rivalen, ein unausgesetztes Suchen nach einer Stätte, die ihm erlaubte, der schleichenden Sorge um die niedrige, quälende Last des Alltags entkleidet zu leben und zu schaffen? Aus dieser Summe härtester Enttäuschungen, aus dem nie erschütterten Glauben an die Sendung des geliebten Sohnes, aus all dem Widerwärtigen und Niedrigen, dessen üppig-üppiges Blühen er um sich herum sah, mußte jenes Mißtrauen aufsprießen, das Leopold Mozart Gluck gegenüber ungerecht oder doch nicht ganz gerecht urteilen ließ.[2]

[1] Brief vom 12. Aug. 1778. Nohl, a. a. O. S. 443.
[2] Ebenda a. a. O. S. 211 ff.

[1] [illegible] Jahn seinen Kunstgenossen [illegible] Leopolds Meinung zu erklären, ist doch sehr möglich. Sieben [illegible] und leidenschaftlich gegen den jungen Mozart [illegible] gegen ihn nicht [illegible] zu sprechen. Daß er [illegible] gegen die Mozarts [illegible] gemacht habe, ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, aber [illegible] zur Annahme, daß Gluck solchen Bestrebungen zugänglich gewesen.

[2] Gluck war nicht der einzige, an dem Leopolds etwas argwöhnischer Verstand sich übte. Ein Beispiel dafür (J. de Wyzewa) in einer sehr bekannten Arbeit: „La jeunesse de Mozart.“ Revue des deux

Wir haben nun weiter zu fragen: Inwieweit wurde Wolfgang durch seinen Vater Gluck gegenüber beeinflußt? Man kann wohl am besten und erschöpfendsten die verschiedenen Züge seines Charakters aus seiner grenzenlosen Sorglosigkeit heraus erklären. Ihn, den allezeit zu Scherz und harmlosem Spotte aufgelegten, quälte trotz aller trüben Erfahrungen der Gedanke an seine Zukunft kaum jemals ernstlich; er gefiel sich nicht selten in fantastischen Träumen guter Tage, griff Pläne wohlmeinender oder egoistischer Freunde zur Verbesserung seiner materiellen Lage auf, ohne sie auf die Möglichkeit ihrer Verwirklichung zu prüfen, genoß das Leben, ohne seinen praktischen Fragen näher zu treten und trug aller Welt, von der nur „die Welschen" eine Ausnahme machten, ein Herz voll unendlicher Liebe entgegen. Seiner menschlichen Art fehlt so im Grunde genommen ein hervortretender reflektierender Zug; er zeigt sich fast nur, wenn in Mozart der Freimaurer zu Worte kommt. Es wäre nicht richtig, wenn man für diese negative Seite in Mozart ausschließlich den Vater verantwortlich machen wollte; sie wurde durch die allzu ängstliche Sorge Leopolds wohl gestärkt, war aber ohne jeden Zweifel bedingt durch Mozarts natürliche Veranlagung. Das geht offenbar daraus hervor, daß auch sein künstlerisches Schaffen durchaus unreflektiert war, daß Mozart jede Neigung, sich ausführlich über theoretische Fragen auszusprechen, fehlte, daß er, wenn dies einmal flüchtig der Fall gewesen, sich über sich selbst lustig machte¹).

Aus dem gesagten folgt, daß eine Natur wie die Mozarts nicht zu dauerndem und lebhaftem Mißtrauen geschaffen sein konnte. Aber des Vaters vorherrschendes Gefühl gegen Gluck kehrt doch im Sohne in einem leicht erkennbaren Niederschlage wieder: als unleugbare Gleichgültigkeit. Die Zahl der Zeugnisse dieser Gesinnung aus Wolfgangs Briefen ist gering, und nur einige lassen sich auch unbedingt in der angegebenen Richtung verwenden. Daß Mozart die Komposition von *Dalbergs* Oper „Cora" ablehnte, weil *Gluck* und *Schweitzer* mit ihr beschäftigt seien²), ist nicht etwa der Scheu, neben Gluck mit derselben Dichtung in die Schranken zu treten, sondern einer praktisch-nüchternen Erwägung zuzuschreiben. Und die zwei folgenden Briefstellen lassen kaum eine Deutung zu, die der vorgetragenen Ansicht widerspräche: „Meine Oper (Belmonte und Constanze) ist gestern wieder (und zwar auf Begehren des *Gluck*) gegeben worden. Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bei ihm." (Brief vom 7. Aug. 1782³). Ferner ein Abschnitt aus dem Briefe vom 12. März 1783, in dem Wolfgang dem Vater über den Erfolg seiner in der Fastenzeit gegebenen Akademie berichtet: „Gluck hatte die Loge neben der Langischen, worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein."⁴)

Daraus spricht der Stolz des von einem so vielfach anerkannten Künstler gelobten, der noch die besondere Absicht mit seiner Mitteilung verbindet, die nimmer ruhende Angst des Vaters um ihn, die durch Wolfgangs Heirat neue Nahrung erhalten hatte, zu bannen oder doch zu mildern. Von einem wärmeren Gefühle Gluck gegenüber verraten die Briefstellen jedoch nicht das geringste. Und nun gar die Art, in der er sich über den Gluck im Jahre 1783 getroffenen Schlagfluß äußert. Wieder geschieht Glucks hier, wie in einem anderen Falle, nur ganz nebenbei Erwähnung. Wolfgang erzählt dem

[illegible] Paris 1909 [illegible] L. Mozarts [illegible] Bezug auf [illegible] Gegen ihn hat Leopold in einem Briefe an Hagenauer vom [illegible] Juli [illegible] [illegible] Leopold Mozart [illegible] Vgl. [illegible]

[illegible] Vgl. [illegible] Hermann [illegible] Mozart [illegible] Mozart als [illegible]

[illegible] Auch die [illegible] Mozarts [illegible] Gluck [illegible] Mozart [illegible]

²) Vgl. Nohl, Mozarts Briefe, 2. A., Leipzig, Breitkopf & Härtel, [illegible] Nr. [illegible]

³) Ebenda, Nr. [illegible]

⁴) Ebenda, Nr. [illegible]

Vater von allerlei musikalischen Dingen und da fällt ihm denn auch ein: »Den Gluck hat der Schlag gerührt und man redet nicht gut von seinen Gesundheitsumständen.«*) So nüchtern-kalt spricht niemand von einem ihm innerlich nahe stehenden Menschen, wenn ihn schweres Unglück getroffen. Sentimentale Auslassungen sind zwar nie Mozarts Sache gewesen, dazu saßen ihm Schalk und Leichtlebigkeit allzu sehr im Nacken, aber das Fehlen jeglicher Gefühlsäußerung ist doch an dieser Stelle zu auffallend, als daß es bloßer Zufall sein könnte! Wäre Gluck von tiefer innerlicher Bedeutung für Mozart gewesen, so hätte dieser in dem Augenblicke, da Gluck vom Schauplatze großer Taten abzutreten schien, doch wohl ein Wort ähnlich jenem geäußert, das er beim Tode des Londoner *Bach* dem Vater gegenüber fand: »Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? — Schade für die musikalische Welt.« Auch das ist wenig, es zeigt aber doch Teilnahme und Interesse.

Auch die anderen Briefstellen verraten keine Spur eines tieferen Gefühles für den Menschen oder Künstler Gluck, einfach und trocken wird sachliches berichtet und einmal heißt es gar: »Wegen dem *Gluck* habe ich den nämlichen Gedanken, den Sie mein liebster Vater mir geschrieben« — d. h. also, Wolfgang gibt dem Vater bedingungslos in seiner Ansicht über Gluck Recht!*) Der Grund kann nur der sein: Wolfgang, den immer und überall hilfsbereiten, schmerzte es, daß Gluck für ihn selbst mit Rat und Tat einzutreten vermied.

(Fortsetzung folgt.)

*) Ebenda, Nr. 60.

*) *Nohl* a. a. O. Nr. 201. Der Brief ist vom 17. Aug. 1782, 10 Tage später als die Erwähnung der Einladung zu Gluck geschrieben. Leider teilt auch Nissen den in Frage kommenden Brief des Vaters nicht mit.

Lose Blätter.

Beethovens Fidelio in der Urgestalt.

(Nachtrag.*)

Sehr geehrter Herr Professor!

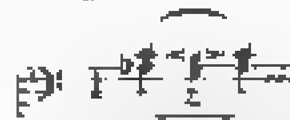
Gestatten Sie mir einige Bemerkungen über Ihren Artikel in No. 4 der »Bl. f. H.- u. K.-Mus.«

Einen Klavier-Auszug der zweiten, gekürzten Bearbeitung ohne die Ensembles gab Beethoven selbst heraus. *Otto Jahn* veröffentlichte nach einer aufgefundenen Partitur der zweiten Bearbeitung einen neuen vollständigen Klavier-Auszug der zweiten Bearbeitung mit Beigabe vieler Abweichungen der ersten. Die vollständige Partitur der ersten Bearbeitung war damals nicht zu haben. Die letzten, mir noch fehlenden Takte fand ich erst 1904. Mit der Herstellung des Werkes befaßte ich mich allerdings während eines Vierteljahrhunderts, für den Klavier-Auszug brauchte ich jedoch nur zwei Monate. — Statt der zwei Takte Partitur als Ergebnis einer Tagesarbeit hieße es richtiger: »einige Takte«. Dann versagten die Augen den Dienst. Die Autographe einzelner Nummern sind in einem unglaublichen Zustande. — Die Skizzen zu einer unvollendeten Fidelio-Ouvertüre sind vorhanden, doch nicht in meinem Besitze. — Die wunderbare moll-Einleitung ist doch in der ersten Bearbeitung viel großartiger und gewaltiger. Beethoven hat es oft genug beklagt, daß er im Jahre 1814 nicht mehr die vollständige Partitur der ersten Aufführung von 1805 zur Verfügung hatte und sich mit der zweiten, angekürzten begnügen mußte. Die daraus hervorgehenden Übelstände machen sich auch noch an anderen Stellen geltend. So z. B. im Adur-Terzett No. 5, ganz besonders am Schluß, an dem auf einmal eine herrliche Hinweisung auf den Tristan erscheint. Bei der Aufführung hob *Richard Strauß* diese Stelle besonders hervor. — *Vollständig* wurde später mit der Meinung, daß das Melodram schon 1805 ausgeführt worden sei. Ob aber genau in der Fassung, wage ich nicht bestimmt zu behaupten.

Meine Geldopfer hätten Sie lieber nicht erwähnen sollen. Die waren das Geringste bei der Sache. Im übrigen haben Sie ja Ihren Standpunkt so schön gewahrt, daß ich der Letzte wäre, der dagegen ankämpfte. In einigen Hauptpunkten bin ich freilich anderer Ansicht.

Im Jahre 1890 hatte ich schon einmal Gelegenheit, schriftlich auseinander zu setzen, daß das Rezitativ »Abscheulicher« nicht zu den Stilformen der Oper passe. Heute möchte ich hinzufügen: »so wenig wie das fmoll-Quartett Op. 95.« Der Fdur-Schluß der Florestan-Arie von 1814 war mir immer direkt unangenehm und zwar besonders der Modulation wegen, die von einer Ungeschicklichkeit erscheint, die bei Beethoven ganz unerhört ist. Die Sache klärt sich auf, wenn man erfährt, daß dieser Schluß in einer Nacht niedergeschrieben wurde, und zwar als Konzession an einen italienischen Schreihals, der die rührende fmoll-Arie mit ihren ersterbenden Tönen zu singen verweigerte. Daß Ihnen die Arie jetzt in der Aufführung nicht gefiel, verstehe ich vollkommen. Auch mir ging es so, das Tempo war viel zu schnell.

Hier möchte ich darauf aufmerksam machen, daß man das Tempo zu dieser Arie (Kl.-A. S. 179) am sichersten aus den klagenden Fagotten



erkennt. Für diese und andere Dinge ist der Klavierauszug in der Form, die ich ihm gegeben habe, vielleicht nicht ganz unbelehrend. Jedenfalls stehen Dinge darin, die sich in keinem einzigen Klavier-Auszug des Fidelio finden. Vergleichen Sie einmal die so charakteristische Dissonanz im Adur-Duett bei der Stelle: »Er verbittert mein Leben« (S. 36 Takt 1). Wie ist es nur möglich, daß man so etwas bisher unter den Tisch fallen ließ?

*) Herr Dr. *Erich Prieger* hatte die Güte, mir bezüglich des Fidelio-Artikels in der vorigen Nummer dieser Blätter einen Brief mit Berichtigungen und Erweiterungen zu schreiben, den ich mit seiner Zustimmung hier mitteile.

Berlin. Rud. Ziege.

[illegible]

Mit freundlichem Gruße

Ihr sehr ergebener

Dr. Erich Prieger

Bonn, 7. Februar [illegible]

Ein neuer Schluß zu Richard Wagners »Beethoven«

Von Erich Kloss

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die ›gute alte Zeit‹

Monatliche Rundschau.

[illegible]

Bielefeld. [illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible] 18. Januar) [illegible] Albert [illegible] Nr. 14 der [illegible] Ausgabe) [illegible] Gesänge [illegible] Schubert [illegible] aus dem [illegible] Akt aus den »Meistersingern von Nürnberg« [illegible] Wagner, gesungen von Herrn [illegible] Dresden, und zum Schluß [illegible] Nr. [illegible] Rob. Schumann.

Das [illegible] Gewandhauskonzert [illegible] war dem Andenken W. A. Mozarts (geb. den 27. Januar 1756) gewidmet und enthielt nur Kompositionen dieses Meisters: [illegible] Zauberflöte, [illegible] Konzert für zwei Klaviere [illegible] vorgetragen von dem Herrn Professor Dr. [illegible] und Herrn [illegible] Gesänge, vorgetragen von Fräulein [illegible] und zum Schluß [illegible] Sinfonie [illegible]

Noch wurde [illegible] Konzerte [illegible] Zentraltheaters [illegible] gebracht [illegible] der genannte Künstler [illegible] glänzenden [illegible] [illegible] Kraft und Ausdruck [illegible] der Ausführung des Programms [illegible] Mozarts Adagio [illegible] [illegible] Prof. A. [illegible]

Wien. Musikleben und Mozartfeiern.

Das Mozart-Jubiläum ist in Wien [illegible] glänzend gefeiert worden. [illegible] Stadt [illegible] Deutsche [illegible] Tradition der [illegible] [illegible] Aufführungen [illegible] Mozart-Denkmal [illegible] [illegible] Wiener Konzertverein [illegible] Jubiläum [illegible] [illegible] Quartett [illegible] [illegible] Requiem [illegible] [illegible]

Eindruck auf die Zuhörerschaft machte. [illegible] Das Konservatorium brachte Mozart [illegible] Quartett für Klavier und [illegible] Serenade [illegible] zur Aufführung [illegible] Mozart-Feier [illegible] Wien [illegible] Männergesangverein [illegible] Kapellmeister [illegible] Professor [illegible] Wagner [illegible] [illegible] Mozart-Jubiläum [illegible] [illegible] Mozart [illegible] [illegible] Mozart [illegible] Mozarthaus [illegible] [illegible] Wiener Konzertverein [illegible]

Novitäten, aber meist Werken auswärtiger Komponisten, bekannt gemacht. In seinem »Novitäten-Konzert« dirigierte *Siegfried Wagner* persönlich Fragmente aus seinem »Herzog Wildfang« und aus seinem »Bruder Lustig«. Die Philharmoniker, die ihre Konzerte heuer abwechselnd von *Felix Mottl*, *Karl Muck* und *Franz Schalk* dirigieren ließen, brachten als interessanteste Neuheit Max Regers »Sinfonietta«, die seltsamerweise vom Publikum sehr verschieden aufgenommen wurde. Dagegen brachte ein Liederabend, den *Reger* selbst veranstaltete, dem Komponisten ungeheuren einstimmigen Erfolg. In den Konzerten der »Gesellschaft der Musikfreunde« wurden unter anderem das Oratorium »Der Traum des Gerontius« von Edward Elgar und die fünfte Sinfonie von Gustav Mahler aufgeführt, welche letztere durch ihre Bizarrerie stellenweise ganz verblüffend wirkte. Auch sonst fehlte es nicht an wertvollen oder originellen Aufführungen. Der »Evangelische Singverein« führte das »Weihnachtsoratorium« von J. S. Bach auf, der »Hietzinger Musikverein« und der »Deutsche Chorverein« vereinigten sich zu einer von *Josef Reiter* geleiteten glanzvollen Aufführung der »Missa solemnis« von Beethoven, die voriges Jahr neu gegründete »Bläserkammermusik-Vereinigung« hat uns mit gediegenen Aufführungen erfreut. Und zu alledem die große, schier erdrückende Masse der Virtuosenkonzerte auf allen Gebieten. Wahrhaftig, Wien ist eine bedeutende Musikstadt geworden und verfügt jetzt über ein musikalisches Leben, von dem man sich noch vor wenigen Jahren kaum hätte etwas träumen lassen!

Dr. Egon v. Komorzynski.

Dresden. Ein interessantes Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Sächs. Krüppelheims fand am 11. Januar hier statt. Nur Musik von sächsischen Fürsten und Fürstinnen oder von Komponisten, die dem sächsischen Hofe nahe standen, wurde geboten. Dazu hatte *Prof. Otto Schmid* eine feine Einführung geschrieben. Frau *Susanne Dessoir* trug u. a. auch die beiden Lieder von Hasse »Phyllis« und das Strickerlied vor, welche wir in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik veröffentlicht haben.

Musik-Fachausstellung. Für die im Mai u. J. vom Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine in der Philharmonie zu Berlin zu veranstaltende Musik-Fachausstellung sind zwei interessante Apparate angemeldet worden. Der »Kromographe«, nach seinem Erfinder Lorenz Kromar in Wien benannt, ist ein automatischer Notenschreibapparat, welcher Improvisationen und Phantasien auf dem Klavier oder Harmonium sofort zu Papier bringt. Der andere Apparat, H. Schröders »[illegible]«, dient zur Vermittlung von Unter- und Kombinationstönen auf Streichinstrumenten.

Besprechungen.

Draheim, H. Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Textes. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1905. (34 S.) Preis 75 Pf.

Der Verfasser gibt in dem knapp geschriebenen Büchlein in gedrängter Form eine ästhetische Erklärung und Beschreibung der 17 Loeweschen Balladenkompositionen, denen Goethesche Dichtungen zu Grunde liegen. Dabei werden die letzteren scharf charakterisiert und überzeugend kommentiert. Genaue Analysen des musikalischen Metrums und des poetisch musikalischen Gehaltes der bald düsteren, bald heiter-gemütvollen Werke geben ein möglichst getreues Abbild von der musikalischen Einkleidung, mit welcher Loewe die betreffenden Werke des Dichterfürsten versehen hat. »Die Ballade ist zum Singen«, sagt der Verfasser in der Einleitung nicht mit Unrecht. Manche Balladen aber, wie einige der letzten der hier in Frage kommenden, sind schwer zu komponieren und noch schwerer vorzutragen. Der Verfasser bemüht sich nun nachzuweisen, daß Loewe durch geschickte Handhabung der Form und durch treffliche Charakterisierungskunst die schwierigsten Probleme geschickt gelöst hat, und gibt nicht nur bei den schweren, sondern auch bei den volkstümlicheren Stücken (z. B. »Der Fischer«) ausgezeichnete Fingerzeige für die Wertschätzung und den musikalischen Vortrag der Loeweschen Kompositionen. Anstatt der Notenbeispiele sind Buchstaben angewendet, um die Tonfolge von Melodien und Motiven anzudeuten. Erfreulicherweise hat der Verfasser dabei die altbewährte Methode, die eingestrichene Oktave durch oberhalb der Buchstaben befindliche wagrechte Striche darzustellen, angewendet. Die neuerdings vielfach beliebten seitlichen Striche haben schon zu mancherlei Mißverständnissen geführt. Der Zweck der Neuerung ist nicht recht ersichtlich und kann sich höchstens auf Papierersparnis beziehen.

In der Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen, deren verwickelte Handlung der Verfasser genau darlegt, ist infolge eines lapsus calami der Schwiegersohn zum Schwiegervater geworden. Denn nicht dem alten, sondern dem jungen Grafen, welcher die Tochter des als Bettler heimkehrenden Alten zur Frau hat, wird die königliche Amnestie verkündet.

Der Anhang der hochinteressanten Schrift, welche als 10. Heft des »Musikalischen Magazins« erschienen ist, bringt genaue historische Angaben über Entstehung der Goetheschen Dichtungen und der Kompositionen Loewes, sowie eine Aufzählung derjenigen Komponisten, welche außer Loewe in diesem Zusammenhange zu nennen sind. Unter den am meisten komponierten Balladen steht natürlich der »Erlkönig« mit seinen 54 bzw. 62 Kompositionen (s. W. Tappert) obenan.

A. Thierfelder.

Wagenmann, Dr. J. H. Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. Berlin W. Verlag von Johannes Räde.

Dr. *Wagenmann* bietet ein wertvolles Stück produktiver Kritik, bei welchem es zunächst ganz gleichgültig ist, wie weit wir geneigt sind, dem Autor in seinen Ausführungen beizupflichten. Dr. *Wagenmann* unterzieht hier den von Frau *Lilli Lehmann* unter dem Titel »Das Geheimnis der Stimmbänder« in der Zeitschrift »Die Woche« veröffentlichten Aufsatz und zugleich auch Frau Lehmanns Buch »Meine Gesangskunst« einer eingehenden Besprechung, um darzulegen, daß die schriftliche Niederlegung der Stimmempfindungen der Frau Lehmann nicht im stande ist, die Gesangskunst aufzuhellen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil die Stimmempfindungen die Folgen und nicht die Ursachen der guten Stimmveranlagung der Frau Lehmann sind. »Für die Gesangskunst aber kommt es nicht darauf an, Stimmempfindungen nachzumachen, sondern darauf, Mittel und Wege zu suchen und anzugeben, um richtige Stimmempfindungen zu erhalten.« Dr. Wagenmann richtet sich vor allem aufs schärfste gegen die Ansicht der Frau Lehmann, daß Kopf-, Gaumen- und Nasenspannung das Grundlegende bei der Tonbildung sei. »Die fortwährende Betonung der Gaumen- und Nasenspannungen gibt dem Schüler ein ganz falsches Bild von der Tonentstehung«, welche Meinung des Verfassers gewiß ebenso richtig ist, als wenn er sagt, daß die Stimme nur absolut schön zu nennen ist, die bei jedem Tone alle Körperschwingungen zur Verfügung hat. Ich möchte die Wagenmannsche Arbeit um so mehr empfehlen, als der Autor auch an der Gesangskunst der Frau Lilli Lehmann, an deren Tonbildung, Aussprache, Vortrag usw. eingehende Kritik übt, was für jeden, der die große Gesangskünstlerin selbst einmal gehört hat, von größtem Interesse sein wird.

Hänlein, A. Choräle und Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch (Vierstimmige Chorgesänge II. Folge.) Göttingen, Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht.

Im Auftrag des Evang. Kirchengesangvereins für Baden hat *A. Hänlein* der im Jahre 1883 herausgegebenen Sammlung von Chorgesängen eine zweite folgen lassen, die, wenn auch zunächst für die badischen Kirchenchöre bestimmt, gewiß auch in andern

[illegible]

Rüdel, H., Ausgewählte Choräle für gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

[illegible]

Silcher, Friedrich, Dreißig seiner beliebtesten Volkslieder für Männerchor. Ausgewählt und mit Vortragszeichen versehen von *Gustav Wohlgemuth*. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

[illegible]

[illegible], Johannes, Op. 5. [illegible] Psalm. [illegible] Für vierstimmigen Männerchor. [illegible] Verlag von [illegible]

[illegible]

[illegible], A. v., Kinderlieder [illegible] und Klavierbegleitung. Leipzig, Konrad Grethleins Verlag.

[illegible]

Flügel, Ernst, Op. 62. [illegible] Op. 63. Zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. *Leuckart* (Constantin Sander).

[illegible]

[illegible]

[illegible], Otto von, Op. 9. Suite für Violine und Klavier. Berlin, H. Schröder Nachfolger. Preis [illegible] Mark.

[illegible]

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



X. Jahrgang 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 7. Ausgegeben am 1. April 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Darmstadt.

(Fortsetzung.)

Nun aber die wichtigere Seite der Frage: wie stand Mozart der Künstler dem älteren Genossen gegenüber? Wir haben *Niemetschek's* Angaben gehört. Seine allgemein gehaltenen Worte sind später durch bestimmte und ins einzelne gehende Bemerkungen erweitert worden. Wir wollen nur *Jahn*, *Marx* und *Friedländer*, die das wesentlich hervorgehoben haben, anhören.¹) Jahn bemerkt: „Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn (Mozart) im allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht (im Idomeneo) nämlich wahrzunehmen. Den ersten Aufführungen derselben hatte er als Kind beigewohnt! Ihr Einfluß läßt sich in Einzelheiten aufzeigen. So ist die harmonische Behandlung des Orakels derjenigen bei Gluck nahe verwandt, während dieser die Begleitung durch gehaltene Akkorde der Posaunen und Hörner schon vorher bei der Aufforderung des Oberpriesters angewendet hat. Für den letzten Marsch ist, wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach, der Marsch in der Alceste das Vorbild. Das Recitativ des Oberpriesters ist dem des Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt, wie auch das wiederkehrende Motiv der Zwischenspiele an das entsprechende aus der Alceste (vgl. die Beispiele weiter unten) erinnert, und was man etwa dem ähnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck

¹) *A. Ulibischeff*, Mozarts Leben. 2. A. Stuttgart 1860 III. S. 103 ff. spricht mit Bezug auf »Idomeneo« von Nachahmung Glucks durch Mozart, als ob sie Absicht und Ziel gewesen wäre. Davon kann gar nicht die Rede sein. Daß Mozart gelegentlich zum Zwecke einer Stilübung oder aus besonderem Interesse für einen Tonsetzer diesen nachahmte (Händel) ist bekannt. Leopold schreibt einmal (Nissen, a. a. O. S. 370) dem Sohne: »Ich kenne Dich. Du kannst Alles nachahmen.« Vielleicht hat Mozart auch gelegentlich im Familienkreise Gluck »nachgeahmt«; daß er aber als Opernkomponist andere Ziele und Zwecke als Gluck verfolgte, darüber war er sich völlig klar. Es ist durchaus nicht etwa ein großsprecherisches, sondern ein von berechtigtem Glauben an sich selbst eingegebenes Wort, in dem er sich selbst in Gegensatz zu Gluck setzt (Nohl, a. a. O. S. [illegible], Brief aus Mannheim vom 28. Febr. 1778): »Zu Paris war man halt jetzt die Chöre von Gluck gewöhnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen. Ich hab auch gar nicht Sorg darauf.« Wie sehr Mozart sich aus dem Bannkreise klassischer Stoffe für die Oper heraus sehnte, das geht aus dem Briefe vom [illegible] Okt. [illegible] aus München (Nohl, a. a. O. S. 46 f.) schlagend hervor, in dem er die freudige Zuversicht ausspricht, der »deutschen National-Bühne« empor helfen zu können.

wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt. Jahn betont weiterhin, wie Glucks heilsame und tief eingreifende Opern-Reform sich bei Mozart geltend machen mußte, wie dieser aber seiner eigenen, ihrem innersten Wesen nach selbständigen produktiven Künstlernatur und seiner wohlgegründeten künstlerischen Bildung ihre Rechte durch keinerlei äußerliche Einwirkungen verkümmern lassen konnte. Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, soweit es thunlich ist, bei Seite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu erhalten und sie so aus- und umzubilden, daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdruckes gerecht werden.

Dazu ist mehreres zu bemerken. Als die ersten Aufführungen von »Alceste« stattfanden [1] (vom 26. Dezember 1767 ab), war Mozart ein Knabe von 12 Jahren. Sicherlich hat in seinem leicht empfänglichen Gemüte das herrliche Werk einen gewissen Eindruck hinterlassen [2], aber selbständig über das, was Glucks Oper von der damals noch allmächtigen italienischen Oper schied, nachzudenken, lag nicht in seiner Kinderart.

A. Heuß [3] hat in seiner oben bereits angeführten Arbeit über Mozart als Kritiker mit Recht darauf hingewiesen, wie der 13jährige nach der Aufführung von *Jommellis* »Armida abbandonata« sich das allgemeine Urteil der Neapolitaner zu eigen machte und durchaus keine auf Selbständigkeit gegründete Ansicht über die Oper äußerte. Noch weniger also wird vorher von der Fähigkeit des Knaben, eine sachliche Meinung über ein so schwieriges Problem, wie es Glucks Auffassung des dramatischen Musikstiles ist, zu äußern, gesprochen werden können, und um so geringer werden wir auch die Einwirkungen dieses Stiles als damals gewonnen einschätzen müssen. Es waren ja nicht die ersten Jugendeindrücke, die den Knaben in jener Zeit trafen, im Gegenteil, er war unter der Tradition der spezifisch italienischen Oper herangewachsen; sie bestimmten ihn zunächst und auf lange hinaus, und ihnen ist er auch dann noch gelegentlich unterlegen, als er schon die volle Herrschaft nicht bloß über alle formalen Kunstmittel, sondern auch über alle Möglichkeiten des Ausdruckes besaß, als schon der persönliche Ton seiner Schöpfungen in ungeahnter Schönheit und Reinheit erklang.

Dazu kommt noch, daß bei Mozarts vielen Kunstreisen, bei der Art, wie er als Knabe den Mittelpunkt aller möglichen Kreise in den verschiedensten Ländern und Städten bildete, die Eindrücke gar oft wechselten, einer den andern abstumpfen, wenn nicht gar aufheben mußte. So wird man die Wirkung, die Mozart ohne Zweifel von Glucks »Alceste« empfing, eine Wirkung, die sich, wie Jahn mit Recht in den Vordergrund stellt, in allgemeinen Zügen besonders äußert, wohl dem nachträglichen Studium der Partitur oder späteren Aufführungen mit mehr Recht als den ersten zuschreiben müssen. [4]

Auf die weiteren Ausführungen Jahns wird zurückzukommen sein, wenn wir die Ansicht von *A. B. Marx* [5] über das Verhältnis beider Künstler werden gehört haben. Auch er betont die Wichtigkeit der »Alceste« für die künstlerische Gestaltung »Idomeneos« und erkennt, wie Jahn [6], Spuren von Glucks Geiste noch im »Don Juan«. Ins einzelne gehend, hebt er hervor, wie die reiche Chorlyrik, zu der die gleichzeitige italienische Oper kein Vorbild geboten habe, auf Gluck zurückgehe. Weiterhin beruft er sich auf Jahn und betont nachdrücklich die Unterschiede der Mozartschen Oper von der Glucks, indem er die »welsche« Art der Koloratur und die Kastraten-Partie des Arbaces nennt. Gluck direkt nachzufolgen war Mozarts Natur versagt; er verfügte über das überlegene künstlerische Rüstzeug, seine feine Beobachtungsgabe des Lebenden ließ ihn nicht zu der keuschen Wahrhaftigkeit und unbedingten Treue, die Glucks eigentliches Wesen als dramatischer Tonsetzer ausmachen, gelangen. Seine Schöpfungskraft war so unbegrenzt, daß er sich nicht wie Gluck beschränken mochte, und so zeigt sich die Abwendung von diesem schon im »Idomeneo« selbst. Mozart fühlte die Bedeutung der Ansprüche des Dramas, aber die Forderungen des rein musikalischen Elementes und der Lust, dies an sich selber voll und schön auszugestalten, mußten vermöge des musikalischen Übergewichts vor dem Drama und seinen spezifischen Erfordernissen zur Geltung kommen. Allenfalls will Marx den Einfluß Glucks auf die Fassung des I. Finales im »Idomeneo« gelten lassen; er weist aber die oberflächliche Vorstellung, die Gluck als den Vorgänger Mozarts, diesen als den Vollender des von

[1] Daß Mozart der Aufführung von Glucks »Alceste« [illegible] Tage nach der ersten Wiederholung [illegible] Glucks Namen und Werk nicht.

[2] Mozarts frühe Opern [illegible] »La finta semplice« und »Bastien und Bastienne« [illegible] Behandlung bedingen.

[4] Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Mozart, als er am 30. November 1780 von München aus nach Hause schrieb, um ein Urteil über die Rede [illegible] Wirkung [illegible] »Alceste« [illegible] eingegangen.

[5] A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin, Janke, 1863. II. [illegible]

[6] Jahn a. a. O. [illegible] Vgl. auch die Beilagen zum IV. Teile.

Gluck begonnenen Bauwerkes ab. Männer von Mozarts Werke sind keine Fortführer und Vollender. Die Gluck, Mozart, Beethoven haben jeder einen ganz eigentümlichen Beruf; sie schließen einander nicht ein, sondern aus. Darum eben bestehen sie nebeneinander fort.«

Im allgemeinen wird man unter einigen nachher hervorzuhebenden Einschränkungen diesen Ausführungen von Marx zustimmen können. Derselbe Schriftsteller bemerkt dann weiterhin Jahn gegenüber, wie dessen Meinung, Gluck habe die bestimmten Formen der Oper der dramatischen Charakteristik zu Liebe aufgegeben, während Mozart sie möglichst zu erhalten gesucht habe, falsch sei; überall da, wo die überkommene Form der dramatischen Charakteristik nicht widersprach, hat auch Gluck sie angewendet. Wenn Marx aber ferner bemerkt, er könne Jahns Ansicht nicht beipflichten, gegenüber Glucks einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik habe Mozart das Prinzip musikalischer Gestaltung zur Geltung gebracht (ohne musikalische Gestaltung gebe es keine Musik; die formalen Unterschiede seien Folge und Ausdruck des Inhaltes; ein Gegensatz könne nicht in dramatischer Charakteristik und musikalischer Gestaltung liegen, sondern in dramatischer Charakteristik und deren Nichtvorhandensein), so beruhen diese Sätze auf einem nicht völligen Verstehen dessen, was Jahn gemeint hat. Jahn will nichts weiter als das musikalische Gestaltungsvermögen als das primäre und in Mozart vorwaltende bezeichnen, die Rücksicht auf die Forderungen des Dramas als das sekundäre. Dem ist in der Tat so, nur muß man ausdrücklich und ganz besonders hervorheben, daß Mozart in hohem Maße einen angeborenen Sinn für die dramatische Charakteristik besaß, sie aber mit den jede Berücksichtigung verlangenden eines musikalischen Gestaltungsprinzipes zu vereinen verstand. Das Resultat dieses Kompromisses zwischen der Wahrung schärfster psychologischer Treue in der *Zeichnung* der Charaktere und der Befolgung musikalischen Bildens ist z. B. im »Don Juan« ein schlechtweg vollendetes zu nennen; so weit die Forderungen des Dramas berechtigte sind und nicht etwa auf ödesten Realismus hinauslaufen (womit eben das Drama nicht mehr unter den Begriff des Kunstwerkes fallen würde), sind sie in diesem Werke durchaus und in jedem Zuge erfüllt, ohne daß die Musik irgendwo in der Möglichkeit voller, d. h. ihren eigensten Gesetzen gemäßer Aussprache behindert wäre.

Wer in Mozart den Musiker schlechtweg sieht, vergißt, wie oft, und zwar aus dramaturgischen Gründen, er selbst Änderungen seiner dichterischen Unterlagen vorgenommen oder veranlaßt hat.[1] Musikalische Erwägungen standen ihm freilich voran; davon weiß mancher Brief zu erzählen,[1] so, wenn er *Raaff* in München Recht gibt, der sich über die Häufung von Lauten am Schlusse einer Arie beklagt, oder wenn er auf Abwechselung in der Reihenfolge der einzelnen Nummern einer Oper drängt.

Schon nach dem Gesagten wäre man vollauf berechtigt, das Verhältnis von Gluck zu Mozart zu bestimmen; doch wird sich das noch besser und leichter tun lassen, wenn wir Mozarts bekannten Brief[2] vom 13. Oktober 1781 in der entscheidenden Stelle werden gehört haben: »... bei der Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen. ... Wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts bessers wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Büchel, verfertigen.«

(Schluß folgt.)

[1] Vgl. z. B. den Brief vom 26. Sept. 1781 (Nohl, S. 257 f.). Das ist ein Beispiel neben anderen.

[1] Der in der vorangehenden Anmerkung angezogene Brief bezieht sich auf die berühmte Stelle [illegible]

[2] Nohl, a. a. O. S. [illegible]

120 Kirchenmelodien taktmässig notiert.

Von **Ernst Rabich.**

Pastor Drömann zu Waake bei Göttingen hat in Carl Meyers Verlag in Hannover ein Werk herausgegeben, in welchem er 120 Kirchenmelodien taktmäßig notiert und mit historischen Notizen sowie mit Winken für den Vortrag derselben versehen hat. Es ist ein mit außerordentlichem Fleiße geschriebenes Buch, »die Frucht eines zwanzigjährigen Forschens«, wie die Vorrede sagt; man möchte deshalb gern den Ausführungen und Vorschlägen des Verfassers beistimmen. Aber es ist nicht möglich. Im folgenden wollen wir diesen Standpunkt begründen.

Herr *Drömann* sagt in der Einleitung zu seinem Buche: »Damit der kirchliche Gemeindegesang korrekt sei, ist in unserer Zeit namentlich nötig, daß er streng taktmäßig durchgeführt werde. Das wird aber nur geschehen, wenn die Melodien korrekt im Takt notiert sind. 1. Die Zeilenschlußnoten dürfen nicht mit einem längeren Wert notiert werden, als der ist, welcher ihnen wirklich zugemessen werden kann. 2. Es dürfen keine Pausen geschrieben werden, die so wenig wie die ungebührlich langen Noten gehalten werden können, wenn man nicht die Gemeinde verwirren und den Gemeindegesang stören will. 3. Vor allen Dingen aber muß gründlich aufgeräumt werden mit den Fermaten. Die Zeilenschlußnoten (Punkt 1 u. 3 fallen demnach zusammen. Der Ref.) müssen bei den Kirchenmelodien ebenso einen ganz bestimmten metrischen Wert haben, wie bei sonstigem Volksgesange. Zum Zwecke des Atemholens bei Beginn der neuen Zeile sind die Zeilenschlußnoten beim Gesange entsprechend zu kürzen; der Takt ist unter allen Umständen inne zu halten und kein Zeitwort zwischen zwei Zeilen einzuschieben.«

So weit Herr *Drömann*!

Sehen wir uns daraufhin einige Choralweisen an. Die Melodie zu »Vom Himmel hoch da komm ich her« ist in lauter Vierteln notiert, die streng taktmäßig gesungen werden sollen; jede Zeilenschlußnote darf zum Zwecke des Atemholens gekürzt werden. Da bei dieser bewegten Melodie eine normale Lunge mindestens die Zeit einer Achtellänge fürs Atmen braucht, so wird das Notenbild für die praktische Ausführung folgendes sein:



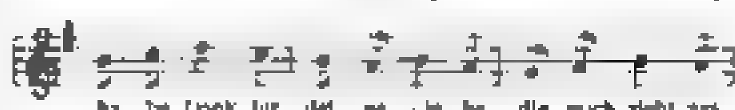


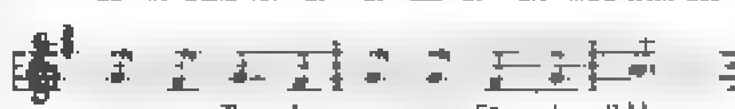


Wer die Melodie nach der gegebenen Vorschrift, also streng im Takt singen läßt — wir haben es mehrfach getan — wird uns recht geben, daß wir diesen Gesang nicht mehr kirchlich würdig finden. Wie auf der einen Seite das zu lange Aushalten der Zeilenschlußnoten (Fermaten) den Gemeindegesang schleppend und matt macht, so wird er durch Vermeidung jeder Fermate zu einem Hetzen und Jagen. Herr *Drömann* berichtet, daß der Gemeindegesang nach seiner Taktierung bereits an verschiedenen Orten probiert und guten Eindruck gemacht habe. Wir können das nicht begreifen, oder die Ausführungen des Verfassers müßten von uns geradezu mißverstanden worden sein. Die gleiche Wirkung wie mit obiger Melodie erzielt man mit all jenen Weisen, welche gleich wie diese nur oder doch fast ausschließlich Viertelbewegung haben, also mit einer sehr großen Zahl.

Während bei der genannten Gruppe von Chorälen der Gesang über alle Zeilenschlußnoten hinwegstürmt, läßt Herr *Drömann* bei andern diese Zeilenschlußnoten zu lange halten. Als Beispiel dafür mag uns die Melodie »Seelenbräutigam« dienen. Sie ist bei dem Verfasser wie folgt notiert:



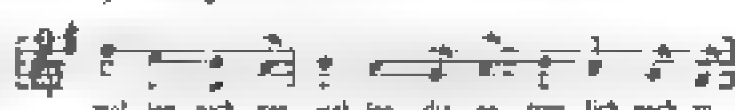






Welcher Chor und welche Gemeinde möchte die Dreiviertel-Note voll aushalten? Da wäre es schon besser, die alte Fermate stehen zu lassen, denn es würde heute niemandem einfallen, sie so lange auszuhalten, wie es oben verlangt wird. Man vergleiche damit Albert Beckers feinsinnige Rhythmisierung, wie er sie in seinem Oratorium »Selig aus Gnade« gibt:

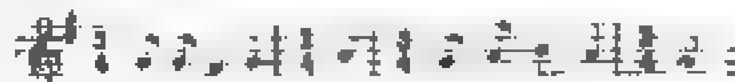






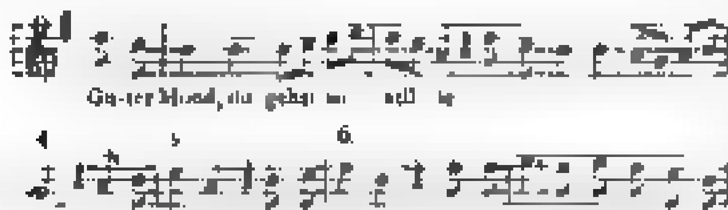
Hier ist die Dreiviertelnote vermieden und außerdem die Deklamation — auch wenn wir den Originaltext Seelenbräutigam unterlegen — bedeutend besser.

Wer aber Bedenken auch gegen diese Taktierung, wegen der halben Note im dritten und vorletzten Takt hat, muß unserer Meinung nach die Melodie in folgender Weise notieren:



Das sieht verzwickt aus, entspricht aber vollständig dem rhythmischen Gefühl der Gemeinde und wird deshalb

ohne jede Vorübung richtig ausgeführt. Man kann manchen Volksgesängen nichts Schlimmeres antun, als sie in ein bestimmtes Taktmaß hineinzuzwängen. Auch im weltlichen Gesange ist es so. Da notieren die Volksliederbücher



Der gewissenhafte Lehrer drillt diesen Rhythmus in die Kinder hinein, aber wenn diese allein sind, singen sie doch wieder den 4.–6. Takt wie folgt



Der gesunde musikalische Sinn siegt über die engherzige Behandlung der Melodie.

Doch nun wieder zurück zu Herrn Drömanns Werk. Die Melodie »Macht hoch die Tür« notiert der Verfasser im $^4/_4$ Takt mit folgenden Schlußzeilen



Hier soll die Gemeinde auf die Worte Gott und Rat 5 Viertel halten, »wie es das musikalische Gefühl dringend verlange«. Wir meinen, das an Symmetrie gewöhnte Auge des Verfassers verlangt es, nicht das musikalische Gefühl. Die 7. und 8. Zeile des Textes haben 2 Silben weniger, und dementsprechend ist die Melodie (in $^3/_4$ Takt notiert) aus einer viertaktigen zu einer dreitaktigen geworden und heißt so



Hält denn etwa jemand, der den Text deklamiert, die letzten Silben der 7. und 8. Zeile, die je um einen Versfuß zu kurz gekommen sind, so lange aus, bis diese beiden Versfüße gesprochen sein könnten? Gewiß nicht. Warum soll die viel freier gestaltende Musik in allen Zeilen immer gleiche Taktzahl haben? Wenn wir die beiden letzten Zeilen nur dreitaktig gestalten, so fällt die Fünfviertelnote weg, und die Melodie behält ihren schönen Fluß. Gleich wie die obige Melodie hat der Verfasser auch die Weisen zu »Nun lob mein Seel«, »Wacht auf, ihr Christen« und wohl noch andere notiert und dadurch jedenfalls nicht verbessert.

Wir könnten noch an einer großen Reihe von Melodien zeigen, daß Herrn Drömanns Taktierung für den Gemeindegesang keinen Fortschritt bedeutet, aber es mag an diesen Beispielen genug sein. Liegt uns doch nicht daran, zu beweisen, daß Herrn Drömanns Taktierung mangelhaft ist — diese Möglichkeit gibt ja der Verfasser selbst zu —, sondern vor allen Dingen erkennen wir das Prinzip, »der Gemeindegesang müsse streng taktmäßig sein«, als nicht durchaus richtig an.

Ganz gewiß gibt es eine Reihe rhythmischer Choräle, die genau so gesungen werden können, wie sie notiert sind, und doch noch kirchlich würdig klingen, bei der weitaus größten Zahl wird dies aber nicht der Fall sein, und es wird sich für sie mit unseren einfachen Taktmaßen kaum eine genaue Taktierung finden lassen. Wenn Männer wie Prof. Dr. *Herzog* und die Mitglieder der Eisenacher Konferenz die Schwierigkeiten der genauen Taktierung so unüberwindlich gefunden haben, daß sie auf die Taktstriche überhaupt verzichten zu müssen glaubten, so kann man schon annehmen, daß sich die Sache nicht in einer einfachen Weise — Einzwängung in gewisse Taktarten — erledigen läßt.

Jedenfalls ist es ein ziemlich fruchtloses Unternehmen, eine genaue Taktierung für alle Choralweisen zu suchen und auch gar nicht wünschenswert, daß sie gefunden werde. Eine gewisse rhythmische Freiheit, namentlich bei den Zeilenschlüssen, ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften des kirchlichen Gemeindegesangs. Nehmen wir ihm diese, so bleibt eben nicht mehr jener eigentümliche uns kirchlich anmutende Gesang, wie wir ihn von Kindheit an als etwas mit dem Gottesdienste Unlösbares lieben und schätzen gelernt haben, sondern es entsteht ein Neues, das uns nicht den Eindruck des Kirchlichen macht.

Glucks Armida in Halle und Bearbeitungen Gluckscher Werke.

Von **Max Arend**-Leipzig.

Die hiesige ungewöhnlich regsame Opern-Bühne hat in den letzten Wochen 2 Veranstaltungen, deren Interesse weit über Halle hinaus reicht, und deren Mitteilung daher auch dem allgemeinen musikalischen Publikum nicht vorenthalten bleiben darf.

Das eine war die Wiederaufnahme der Gluckschen »Armida«. Dieses Meisterwerk, von dem Brüssel in den letzten Wochen 25 Aufführungen veranstaltet hat, ohne, wie berichtet wird, der Nachfrage nach Plätzen genügen zu können, ist in Deutschland außerordentlich selten. Ich zähle in der deutschen Spielplan-Statistik seit 1899, abgesehen von der Wiesbadener Bearbeitung, die seit der Saison 1901/1902 in Wiesbaden regelmäßig aufgeführt wird und in Halle 1903/1904 14 Aufführungen erlebte, dann aber bis zum 14. Januar dieses Jahres verschwand, nur folgende Aufführungen: eine in Prag anläßlich des Gluck-Cyklus vor 5 Jahren und zwei im Schweriner Hoftheater in diesem Winter. Die Wiesbadener Bearbeitung ist in Wiesbaden bis Ende August 1905 im ganzen 43mal aufgeführt worden. Diese Zahlen zeigen ohne weiteres, was eine Armida-Aufführung für Deutschland zu sagen hat.

Ich habe in d. Bl. vor zwei Jahren über die damaligen Aufführungen der »Armida« in Halle berichtet und darf mich daher heute kurz fassen. Insbesondere bin ich in der Lage, mein Urteil über die Wiesbadener Bearbeitung verschärfen zu müssen. Vor zwei Jahren fand ich in ihr einen zwar sehr tiefen und willkürlichen Eingriff in das Glucksche Werk, fand sie aber erträglich. Ich empfinde sie jetzt als unerträglich und als eine rohe Verstümmelung des

Glucksehen Werken. Anfang 1909 lernte ich von Gluck [illegible] nur [illegible] der meisten jüngeren Musiker, von den Orpheus und die Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis [illegible]. [illegible] habe ich nur durch den Besuch von Aufführungen seiner Meisterwerke [illegible] (Paris und Helena [illegible] dagegen bisher [illegible] die [illegible] die und [illegible] in deutscher Sprache nicht werden aufgeführt werden [illegible] und die ich daher nur aus dem Klavierauszug [illegible] an verschiedenen Bühnen: München, Hamburg, Dresden, Weimar [illegible] die gerade bei dem [illegible] Aufführungen und [illegible] zu [illegible] Gluckschen [illegible] lebendige [illegible] erhält und [illegible] der [illegible] die die Zeitgenossen Glucks und [illegible] erhalten und aufgezeichnet haben, [illegible] der bekannten und weniger bekannten Werke des Meisters [illegible]. Die [illegible] Arbeit habe ich nicht zu [illegible], denn es hat mir [illegible] Freude [illegible] und [illegible] Wagner [illegible] die Gesamtwirkung [illegible] und [illegible] auf [illegible] Wege [illegible] wird.

Diese [illegible] nicht der [illegible], das ist mir [illegible] oder es an der [illegible].

Das Erlebnis von Wagners [illegible] Gluck hat mir [illegible] die Augen geöffnet über den [illegible] Frevel und die [illegible] Barbarei der meisten Bearbeitungen Gluckscher Werke. Daß da [illegible] Kapellmeister [illegible] die Rezitative [illegible] Musik [illegible] der Musikstücke gegen Ende [illegible] Gluckschen Musik [illegible] große Teile Gluckscher Musik [illegible] und der [illegible] Barbarei als wenn man Meistersinger [illegible] und das Gefühl [illegible] Das Genie ist nicht seine Technik. Die [illegible] Technik [illegible] als die Wagnersche. Aber es handelt sich darum, was der [illegible] der Technik seiner Zeit anfängt. [illegible] Nun soll man doch nicht glauben, daß man bloß den Schein einer neueren Technik in diese Meisterwerke [illegible] Kenntnis des bearbeiteten Werkes [illegible].

Selbst Wagners Bearbeitung der Iphigenie in Aulis ist nicht gleich [illegible] der [illegible] Bearbeiter [illegible] der Gluck [illegible] und doch ist es [illegible] Wagner

[illegible] dem Gluck [illegible] Ende. [illegible] dem vorangehenden [illegible] Wagner [illegible] Gluck [illegible] Bearbeitung. [illegible] Wagners [illegible] Wagner [illegible] und [illegible] dem Gluck [illegible] vergleichbar ist [illegible] Gluck [illegible] der [illegible] Hörer [illegible].

Es ist das [illegible] der [illegible] die Frage, ob in der Kunst [illegible] werden soll oder ob die [illegible] Anschauung des [illegible] Wagner [illegible] Gluck [illegible] Wagner [illegible] Gluck und Wagner [illegible] Handlung [illegible] Meister und das Gesamtkunstwerk [illegible].

[illegible] Gluck [illegible] der Zukunft [illegible] Gluck [illegible] Werke [illegible] Halle [illegible].

So haben die [illegible] in Halle [illegible] der [illegible] Werke [illegible] Bearbeitung [illegible] auf das Original [illegible].

Wie das Original wirken kann, [illegible] Erfolg [illegible] Bühne [illegible] Zeit [illegible] Werke [illegible] Partitur [illegible] Dirigenten [illegible] Erfolg [illegible] Theaterleiter [illegible].

Dem Künstler [illegible] Halleschen Aufführungen [illegible] Bühnenbild [illegible] Form des Hauses [illegible] und endlich die Leitung durch den Kapellmeister [illegible]. Diese

Lose Blätter.

Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.

Von Erich Kloss

[illegible]

[illegible] Liszt [illegible]

Auch der Dichter *Otto Roquette*, am meisten bekannt als Verfasser von »Waldmeisters Brautfahrt«, der im August 1858 auf der Altenburg zu Gast gewesen war, [illegible]

[illegible]

Im einzelnen berichtet dann Singer noch von den großen Erfolgen [illegible]

[illegible]

Auch *Leopold Damrosch*, [illegible] Liszt [illegible]

[illegible]

[illegible] *Richard Wagner* [illegible]

edle Frau, der er schreiben durfte: »Sie opferten der Liebe Alles ... hindern sie daher ... opfern Sie selbst der Möglichkeit der Liebe nur auf.« — Als Liszt und die Fürstin ihn im Züricher Exil besuchten, äußert sich seine Freude in überströmender Weise, und vielfach tritt auch in den Briefen an die Fürstin der uns an Wagner stets so anheimelnd berührende Humor hervor. Er nennt sie in den Überschriften: Liebe Kapellmeisterin oder »Hochverehrter Magnificus«. Er bittet sie sogar aus der Ferne, den Freund zu überzeugen, daß er ohne ihn eigentlich nicht dauernd leben könne und hofft, sie werde nicht zurückhalten, wenn Liszt sich entschlösse, mehr und öfters in Zürich zu leben. Diese Sehnsucht nach dem ihn verstehenden und »einzig den notwendigen Menschen« gibt sich in einem während der Rekonvaleszenz von einer Erkrankung geschriebenen Briefe in fast [illegible] und bitterer Weise kund. Er weiß, daß all sein Lebensleid verschwinden würde, wenn er mit Liszt zusammenleben könnte. »Vielleicht«, meint er, »würde auch ich Liszt etwas sein ... ich beklage mich nur darüber, Liszt nicht das zu sein, was ich so sehr wünsche: er möchte einmal darauf verfallen sein, wie es anzufangen wäre, mit mir hier zusammen zu leben. Ich — denke nur daran, und bezeuge damit, daß Liszt mir mehr ist, als ich ihm, — was am Ende auch ganz natürlich sein mag. — Sie sehen, ich spreche mich nach meiner Stimmung aus und diese ist rein verzweifelt, — denn ich bin mir bewußt, daß man mich verkommen läßt, verkommen im vollen Sinne des Wortes. Zu spät werdet Ihr Alle Euch dess' bewußt werden. Nun, ich kann dagegen nichts haben, namentlich wenn mich die Welt verkommen läßt, aber daß Ihr das doch nicht einmal fühlt, das macht erst die Öde um mich her so recht zur Pein.« —

Dieser Schmerzensausbruch eines einsam dahinsiechenden und dennoch nicht verzagenden, vielmehr die unsterblichsten Werke schaffenden Künstlergenies berührt uns als der furchtbarste Kontrast in der Zeit, wo auf der Altenburg sich Liebe, Freundschaft, Kunst und Geselligkeit in ferner durch keine tieferen Leiden beengtem Verein freudig blühend äußern konnten.

Aber die Erhabenheit des Wagnerschen Genies überwand auch die verzweifeltsten Stimmungen, und so schloß er einmal einen Brief mit den schönen Worten: »Und nun tausend herzlichen Dank für Ihre großmütige, unerschütterlich treue Freundschaft. Halten Sie mich nie für undankbar, sondern nur für unglücklich, auch nie für verzweifelnd, sondern nur für inspiriert.«

Hat die Fürstin diese Sehnsucht, diese Freundschaft, diese Leiden eines hohen Künstlerherzens ganz verstanden? Wohl kennen wir viele schöne, edle und in manchen Bemerkungen auch Verständnis verratende Worte der Fürstin an Wagner, dennoch wird man doch feststellen müssen, daß ihr das innerste Wesen Wagnerscher Kunst im letzten Grunde fremd geblieben ist, ebenso wie z. B. Goethe und somit das Geheimnis deutschen Wesens überhaupt.

Und endlich muß man in Betracht ziehen, daß sie als liebende Frau allmählich immer mehr von der Sorge gequält wurde, der wachsende Ruhm Richard Wagners, der künstlerisch mächtigeren Persönlichkeit könne den Stern Franz Liszts überstrahlen. So sind wohl die Bemerkungen später kühler geworden.

Eine Stelle aus einem Briefe Wagners an die Fürstin aber darf wegen ihrer außerordentlichen Bedeutung gerade in einer Musikzeitschrift nicht übergangen werden. Man kennt des Meisters Verehrung für Calderon. Er spricht davon, daß ihm von großen Dichtern immer das mehr rede, was sie verschwiegen, als was sie aussprechen. Das eigentliche Gefühl eines Dichters lerne er fast mehr aus seinem Schweigen als aus seinem Sagen kennen, und hierdurch sei ihm Calderon so groß und teuer geworden.« Und nun folgt das bedeutungsvolle Wort: »Das, was mich die Musik so unsäglich lieben läßt, ist, daß sie Alles verschweigt, während sie das Undenkbarste sagt — sie ist somit genau genommen die einzige wahre Kunst, und die anderen Künste nur Ansätze dazu.«

Man ersieht aus den hier mitgeteilten Proben und der genannten Betrachtung, welche ich dem Werke »Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg« habe angedeihen lassen, daß es gewiß für jeden etwas Interessantes bietet und daß es nicht nur für den Musiker, sondern auch für jeden Menschen von Bedeutung ist, der hervorragende Vertreter von Kunst, Wissenschaft und Literatur in ihren eigenen, unmittelbaren und damit in keiner Weise beengten freundlichen Äußerungen an eine geistvolle Frau kennen lernen will. Was aber diese Frau im Leben unseres Franz Liszt bedeutet, und daß sie dieses edle Leben in [illegible] geweiht, [illegible] unter erhabenen [illegible] und anderen Opfern ihre ganze Persönlichkeit, ihr ganzes Sein gewidmet hat und somit den Meister zu dem gemacht hat, was er uns stets ist und bleiben wird, das tritt aus diesem Buche von neuem deutlich und klar zu Tage.

Klassische und neudeutsche Richtung 1856.

Interessante Streiflichter auf das Verhältnis der Neudeutschen zu den Vertretern der klassischen Musikrichtung werfen einige Rückblicke auf die Mozartfeier im Jahre 1856, welche *Runge* und *Wolf* im Anhaltischen Staatsanzeiger veröffentlicht haben. Geheimer Hofrat *Rud. Runge* schreibt in Nr. 25 u. a.: »Zu bemerken wäre auch, daß die heute vor fünfzig Jahren von ganz Deutschland begangene 100jährige Geburtstagsfeier Mozarts in die Zeit der heftigsten musikalischen Kämpfe und Gegensätze zwischen den Anhängern der damals noch mit allem dominierenden klassischen, d. h. Mozart-Beethovenschen und denen der durch ihre ersten Erfolge ermutigten zukünftigen, d. h. also Liszt-Wagnerschule fiel. Es ist von Interesse, aus den Berichten der damaligen Musikzeitungen die Stellungnahme der letzteren zu dem hundertjährigen Erinnerungsfeste der ersteren zu entnehmen, wenn dies auch eigentlich nur zwischen den Zeilen zu lesen ist. So beschloß der Gemeinderat der Stadt Zürich, wo ich mich damals befand, die Mozartfeier durch Veranstaltung eines großen Konzertes zu begehen und die Leitung desselben dem damals als politischer Flüchtling dort lebenden Richard Wagner zu übertragen. Man schickte daher eine städtische Deputation mit der höflichen Einladung zu ihm. Allein Wagner lehnte dieselbe trocken ab. Die Züricher Blätter der damaligen Zeit sagten in ihren Festberichten in launiger Weise, daß dadurch der Feier in keiner Weise Abbruch geschehen sei, indem der festlich geschmückte Konzertsaal bis auf den letzten Platz gefüllt war. Der Bericht machte auf mich damals den Eindruck, wie die bekannte Geschichte vom Fuchs mit den Trauben. Auch in Weimar, wo Franz Liszt damals Hofkapellmeister war, und das ganz unter dem Einflusse der zukünftigen stand, war vom Großherzog für den 27. Januar eine festliche Vorstellung des »Don Juan« befohlen und von der Intendanz auch auf dem Theaterzettel angekündigt

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Zum Begriff des Gedenkblattes.

[illegible]

Dr. Max Arend.

Monatliche Rundschau.

Baden-Baden. [illegible]

[illegible] und [illegible] (Opernsängerin) aus Frankfurt a. M. [illegible]

Im [illegible] November-Konzert spielte [illegible] das Violin-Konzert von Brahms. [illegible]

[illegible] Tannhäuser [illegible] Lieder von Strauß [illegible] Konzert [illegible]

Das [illegible] Konzert [illegible]

[illegible]

Violoncell-Konzert [illegible] Mozart [illegible]

[illegible]

[illegible] Mozart [illegible]

[illegible]

[illegible] Beethoven [illegible] Mozart [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

Wenn ich zum Schluß der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

Berlin, [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die großen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Die Königliche Kapelle [illegible]

[illegible]

[illegible] Die Apostel [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Philharmonische Konzert [illegible] »Tod des Tintagiles« [illegible]

[illegible]

Dresden. [illegible] Mozart-Feier der Dresdener Hofoper [illegible]

[illegible] Mozart-Feier [illegible] Mozart [illegible]

[illegible] der Umstand, daß Andreas [illegible] [illegible] läßt, bewirkt es, daß die [illegible] Heiligkeit und Lasse nicht [illegible] erkannt wird. [illegible] ... Programm [illegible] ... und [illegible] ... Entwicklung [illegible] ... Dichter Walter [illegible], der einem Landsmann Andreas [illegible] ... Jahre alte Mann [illegible] ... Leben [illegible] ... den [illegible] Inhalt eines Romans [illegible] ... [illegible] ... Was er [illegible] ... [illegible] Phrasen zu [illegible] ... [illegible] Andreas [illegible] ... andere Seiten von Andreas [illegible] ... [illegible] Phantasie einen Flug ins [illegible] [illegible].

Otto R. [illegible]

Duisburg. [illegible] begann auch der [illegible] Tagung des Organistenvereins mit einer [illegible] Musikaufführung und zwar in der Salvatorkirche. Das Programm war [illegible] Namen Pachelbel, Buxtehude, Bach und Reger [illegible] Musikdirektor [illegible] ... [illegible] ... Programms [illegible] J. S. Bach [illegible] ... [illegible] ... Chaconne aus der D-moll-Sonate für Violine allein [illegible] ... Op. 42 von Max Reger. [illegible] ... Passacaglia von Pachelbel, [illegible] Choralvorspiel für Orgel und [illegible] Phantasie und Fuge Op. 57 von M. Reger.

Nach dem Konzert fand [illegible] Generalversammlung statt. Nach der Begrüßungsansprache des Vorsitzenden sprach Pfarrer [illegible] über das Choralvorspiel. [illegible] ... Aufgabe und Bedeutung der Orgel im Gottesdienste nach.

In der am Morgen des [illegible] Dezember um [illegible] Uhr

[illegible] [illegible]

In der [illegible] Generalversammlung [illegible] ... [illegible] ... zu lassen.

[illegible]

Halle. Am 5. Februar [illegible] wurde unter Leitung des Komponisten Bernhard [illegible] einaktige Oper [illegible] aufgeführt. [illegible] ... [illegible] ... Und hier [illegible] ... [illegible] ... Max Reger [illegible] ... [illegible] ... Komponisten und Dirigenten.

Dr. Max Arend (Leipzig)

Im Vordergrunde des musikalischen Interesses steht gegenwärtig in Leipzig das Theater und zwar durch den Rücktritt Prof. Arthur Nikischs von der Operndirektion. Nach dem Tode Staegemanns, des bisherigen Pächters des städtischen Theaters (Anfang 1905) hatten dessen Erben mit dem Rate der Stadt Leipzig mit Prof. Nikisch und dem Schauspieldirektor Volkner die Vereinbarung getroffen, daß der Stadtrat die Staegemannschen Erben im Pachtvertrage beließ, daß Prof. Nikisch gegen 18000 M Gehalt und 40% Gewinn- (und Verlust-) Anteil die Operndirektion, Volkner gegen 6000 M Gehalt und 40% Anteil die Schauspieldirektion führen sollte, während die Erben Staegemanns zu 20% beteiligt blieben. Man begrüßte damals allgemein diese Lösung der schwierigen Frage mit Freude, in erster Linie mag dies der Stadtrat getan haben. Man erhoffte von dieser Lösung insbesondere, daß die Leipziger Oper etwas von ihrem alten Glanze wiedergewinnen würde. Denn über die Tatsache, daß die Leipziger Oper in den 2 Jahrzehnten des Staegemannschen Regimes diesen alten Glanz allmählich eingebüßt hatte, war man einig, nur nicht über die Gründe und insbesondere über die Frage, ob Staegemann diese Verschlechterung etwa verschuldet hat. Die an den Stern Nikischs geknüpften Hoffnungen haben sich jedoch nicht nur nicht erfüllt, sondern die allgemeine Unzufriedenheit mit den Leistungen unserer Oper ist gewachsen und mußte wachsen, und es hat sich innerhalb des letzten Jahres ein Defizit in der Höhe von etwa 60000 M gebildet. Nikisch vermochte lediglich, durch sein Dirigententalent einzelne vorzügliche Aufführungen, besonders Wagnerscher Werke und Neueinstudierungen, und zwar vorzüglich hauptsächlich hinsichtlich des Orchesters, zu bieten. Der Tagesdienst der Opernbühne sank aber noch tiefer als zuvor, und insbesondere riefen die in der Tat vom künstlerischen Standpunkt fast durchweg bemakelten unbegreiflichen Neu-Engagements in steigendem Maße die Opposition der Presse und den Unmut des Publikums hervor. Und nun legte Nikisch die Direktion nieder und suchten die Staegemannschen Erben beim Stadtrat um Entlassung aus dem Pachtvertrage nach. Der Rat wird diese Entlassung zweifellos gewähren und damit vor einer Neuordnung der Theaterverhältnisse stehen. Bei dieser wird vor allem auf eine weitgehende und großzügige Reform der finanziellen Grundlage unserer städtischen Theater zu sehen sein. Am Kassenbruch konnte eben auch Nikisch keinen Besen kochen. Arend.

Der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig sind in letzter Zeit bedeutende Zuwendungen für den Erwerb von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus gemacht worden. Der Gemeinderat der Residenzstadt Eisenach stiftete M 1000, die Direktion der Konzertgesellschaft in Köln M 2000, Herr Henri Hinrichsen, Chef der Firma C. F. Peters in Leipzig, M 10000 im Hinblick darauf, daß das Schaffen Bachs mit der Edition Peters so eng verknüpft ist. Es gilt nunmehr in den Räumen des Hauses ein würdiges Bachmuseum zu schaffen und zu unterhalten. Dazu bedarf es noch weiterer beträchtlicher Mittel seitens großherziger Spender.

Dem Organisten, Chorleiter und Konzertveranstalter der Reformierten Kirche zu Dresden, *Uso Seifert*, der am 1. Januar sein 25jähriges Amtsjubiläum feiern konnte, ist der Titel Kirchenmusikdirektor verliehen worden.

Besprechungen.

Eckefeld, O. Op. 46, I. Pfingsten. Für gemischten Chor. Löbau i. S., J. G. Walde's Verlag.

Ein gut ge- und empfundener, keine besonderen Schwierigkeiten bietender Chor. So gut die Weise aber auch der ersten Strophe angepaßt ist, zu der zweiten hätte sie hier und da wohl etwas anders gestaltet werden müssen; »die bange Seele« und der »mit grünen Mai'n geschmückte Garten« vertragen nicht gut ein und dieselbe Vertonung. *O. Eckefeld* hätte den Text durchkomponieren sollen, an der nötigen Erfindung konnte es ihm doch wohl nicht mangeln.

Schelding, Fritz, Op. 1. 21 Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. Nürnberg, Wilhelm Schmidt Nachf. Preis 2 M netto.

Einige der 21 Lieder, welche das erste Opus des Komponisten bilden, zeugen von dem Vermögen des letzteren, sich dem von ihm gewählten Texte aufs innigste anzuschließen und dessen Inhalt erschöpfend in Tönen wiedergeben zu können. Die Klavierbegleitung ist vielfach sehr konventionell gehalten, jedoch fehlt es auch hier nicht an interessanten Einzelheiten. Es ist immer ein gewagtes Unternehmen, Texte wie Goethes »Heidenröslein«, dessen Vertonungen durch Schubert und Reichardt (und Werner. D. Red.) zum Gemeingut aller geworden sind, von neuem zu komponieren, und doch möchte ich gerade die Scheldingsche Komposition dieses Textes als eine der besten Nummern des Liederheftes bezeichnen. Einfach und doch tief empfunden ist No. 13 »Heimweh«. Hervorgehoben seien ferner das »Ave Maria« von V. von Scheffel und desselben Dichters »Ich weiß ein Sträußchen im Eichenschlag«.

Prüssdorf, O., Op. 6. Weihnachtsmotette. Delitzsch, Reinhold Pabst.

Der Verlag hat als zweite Nummer seiner »Leicht ausführbaren Kirchenmusiken für gemischten Chor mit Begleitung eines mittleren oder kleinen Orchesters oder der Orgel«, eine Weihnachtsmotette von *O. Prüssdorf* herausgegeben, die aber doch nur für vierstimmigen gemischten Chor komponiert zu sein scheint. Denn es findet sich in der Gesangspartitur keine auf eine Begleitung bezügliche Bemerkung. Die Motette ist, ohne gerade ein bedeutendes Werk zu sein, geeignet, dem Zwecke, für den sie geschaffen worden ist, vortrefflich zu dienen.

Barblan, Otto, Op. 12. Psaume 11. (Der 117 Psalm) pour double choeur a capella. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Der Organist der Peterskirche in Genf und preisgekrönter Komponist einer Ausstellungs-Kantate *Otto Barblan* zeigt auch in seinem Op. 12 ein reiches Können und bietet uns in den beiden Mittelsätzen seines Psalmes eine gute thematische Arbeit. Etwas gesucht ist die Überleitung in die Wiederholung des Hauptsatzes, welcher selbst von prächtiger Wirkung ist. An der aus Sequenzen Des, Es, F, G, bestehenden Steigerung auf »wie unsere Ge·…« und der gleich darauf folgenden Wiederholung der c moll-Episode (stehenbleibend [?] bis zum pp. in F moll) wird man gewiß keinen besonderen Anstoß nehmen. Ich persönlich bin freilich kein allzu großer Freund von diesem recht bequemen Steigerungsmittel. Der französische Text hat durch *Fritz Aurnin* eine gute Übersetzung ins Deutsche erfahren.

Riemenschneider, Georg, Op. 46. Weihnachtsmotette für dreistimmigen Frauenchor.

Die Motette ist ein empfehlenswertes Opus, trotz der beschränkten Mittel ist u. a. das Läuten der Kirchenglocken sehr schön illustriert. M. Puttmann.

Briefkasten.

Herrn C. K. in D. Ob man ohne Noten dirigieren solle oder nicht, ist für die meisten Dirigenten eine belanglose Frage, denn sie sind nicht im stande, dickbauchige, komplizierte Partituren auswendig zu lernen. Aber wir meinen, jeder Dirigent muß das aufzuführende Werk so beherrschen, daß er beim Dirigieren nur flüchtige Blicke in die Partitur zu werfen braucht. Mit der »Nase in der Partitur« geht's heute nicht mehr.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 8. Ausgegeben am 1. Mai 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Die Orgel im Gottesdienst.

Vortrag auf der XI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Bochum

gehalten von

Karl Glebe, Pfarrer in Bochum.

Zwei Bilder sind mir von jeher lieb und im Blick auf unsern Gegenstand bedeutungsvoll gewesen.

Das eine ist das Juwel der akademischen Gemäldesammlung zu Bologna, die im Jahre 1516 von Raffael gemalte »heilige Cäcilie«. Es ist in der Farbe selbst Musik, ein unvergleichliches Gedicht auf die hehre Macht der musica sacra. In der Mitte des Bildes steht Cäcilie, eine jungfräuliche Gestalt von holdseligster Anmut, die Orgelharfe in den Händen und gibt, das Auge nach oben gewandt, erdentrückt den Klängen sich hin, die ein Chor von Engeln in den Lüften ertönen läßt. Vier Heilige umgeben sie: Paulus, der Evangelist Johannes, Augustin und Magdalena, jedes in seiner Weise den himmlischen Tönen lauschend. Die weltlichen Musikinstrumente liegen zerbrochen am Boden. — Unter dies Gemälde des gottbegnadeten, gleich Luther 1483 geborenen Künstlers möchte man schreiben: Die Orgel, die Königin der Instrumente, zum Dienst des Höchsten vor allen andern würdig und berufen!

Das zweite findet sich unter den Bildern, mit welchen Wilhelm von Kaulbach († 1805) das Treppenhaus des Berliner Museums geschmückt hat, und trägt die Überschrift: Die Reformation. Der Meister läßt uns in einen gothischen Dom schauen. Inmitten des hohen Chores steht Luther, die Bibel mit beiden Händen hochhaltend. Hinter ihm sehen wir oben um die Orgel her eine Gruppe von Männern und Frauen, welche das Hohelied der Reformation anstimmen »Ein' feste Burg ist unser Gott«. Zur Seite Luthers wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt ausgeteilt. Rechts und links vom hohen Chor erblickt man die Jünger der bildenden Kunst, beschäftigt mit architektonischen, plastischen und malerischen Arbeiten. Vor Luther aber erscheinen die Vertreter der Wissenschaft und Kunst.

Leicht verständlich ist der Gedanke, welchen das Bild dem Beschauer vor die Seele führen soll: Luther der geistige Mittelpunkt des Reformationszeitalters. Allein es kündet noch andere Wahrheiten. Der Geist, welcher in Luther lebte, der Geist des allgemeinen Priestertums, hat der Kunst einen neuen Frühling gebracht. Neben die Orgel ist als Trägerin des erneuerten Gottesdienstes die Gemeinde getreten. Das aus der Bibel erwachsene und befruchtete deutsche Kirchenlied, dessen Vater Luther ist, läßt die bis dahin nur empfangende Gemeinde singend am Gottesdienst rege und reichlich teilnehmen. Damit erstehen auch der Orgel neue Aufgaben, freilich nicht in dem naheliegenden Sinne, als ob mit der Einführung des evangelischen Chorals in den Gottesdienst die Orgel sogleich

als das den Gemeindegesang begleitende und leitende Instrument eingetreten sei, oder als ob sie etwa die Fülle der aus dem lebendigen Glauben geborenen Lieder der Gemeinde hätte bekannt und vertraut machen müssen. Lange war man hierüber, wie über das Verhältnis zwischen Orgel und Gemeindelied überhaupt völlig im Dunkeln. Da hat Luther unserer religiösen Kunst und vornehmlich der heiligen Musik noch einmal einen Frühling gebracht: das Jahr seines 400. Geburtstages, das Jubiläumsjahr 1883, bezeichnet den Beginn nicht nur eines verheißungsreichen Aufschwungs unserer Kirchenmusik, sondern auch einer eifrigen Forschung nach ihrer Entstehung und Entwicklung wie nach den Beziehungen zwischen Gottesdienst und kirchlicher Kunst, Gemeinde- und Chorgesang, Orgel und Gemeindelied u. dergl. War doch auf die Blütezeiten evangelischer Kirchenmusik ein langes Jahrhundert des Verfalls gefolgt, da man vom Schatz der Väter ein Kleinod nach dem andern durch Nichtgebrauch oder Mißbrauch verlor und Fragen, wie den eben berührten, kein Verständnis mehr entgegenbrachte. Daß wir heute und hier den Grundsätzen für den Gebrauch der Orgel in unserem Gottesdienst nachforschen, liegt auf der Linie der seit dem Lutherjahre wahrnehmbaren, höchst erfreulich aufsteigenden Entwicklung unserer evangelischen Kirchenmusik.

Zu einer befriedigenden und für unser gottesdienstliches Leben ersprießlichen Lösung gelangt man unseres Erachtens, wenn man ein Dreifaches berücksichtigt und in Wechselwirkung zueinander treten läßt: 1. die Theorie des Gottesdienstes, 2. die geschichtliche Antwort auf die Frage nach der Bedeutung und Aufgabe der Orgel innerhalb der Kirche der deutschen Reformation im 16. und 17. Jahrhundert und 3. die richtige Erkenntnis der besonderen Bedürfnisse der Gegenwart.

Suchen wir zunächst über diese grundlegenden Bedingungen zu einer Verständigung zu gelangen.

1. Der evangelische Gottesdienst ist Feier unserer Gemeinschaft mit Gott in Anbetung und Erbauung. Trägerin desselben ist handelnd und empfangend die Gemeinde.

2. Die Reformation fand — wir folgen hier im wesentlichen den bahnbrechenden Untersuchungen *Rietschels* in seinem Dekanatsprogramm für den 31. Oktober 1892 (Leipzig, A. Edelmann) — neben einem argen Mißbrauch der Orgel zu selbständigen und unwürdigen Vorträgen den allgemein anerkannten Gebrauch der Orgel in dreifacher Form vor: als praeambulum oder praeludium, als Begleitung einzelner Chorstücke und als Ausführung einzelner Messestücke im Wechsel mit dem Chore.

Welche Stellung gab nunmehr die Reformation der Orgel in ihrem erneuerten Gottesdienste und insbesondere zu dem neu eingeführten Gemeindegesange?

Die Untersuchungen hierüber sind noch nicht abgeschlossen, indes verdanken wir es *Rietschel*, daß wir mit einiger Sicherheit etwa folgenden Gang der Entwicklung erkennen können.

Das 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeigen uns alle die Formen, welche wir hinsichtlich der Anwendung der Orgel im Gottesdienste der römischen Kirche fanden. In steigendem Maße wird der figurale Kunstgesang mit Beifügung der Orgel gepflegt, der Gemeindegesang hingegen mehr und mehr dadurch zurückgedrängt. Soweit er aber noch sein Recht ausübt, bleibt er unabhängig von der Orgel, oder diese steht zu ihm nur insofern in Beziehung, als sie teils die Melodie des zu singenden Liedes vorspielt, teils auch hier und da an die Stelle der Gemeinde tritt und eine Strophe allein spielt.

Am Ausgang des 16. Jahrhunderts droht dem Gemeindegesange die große Gefahr, durch die kraftvolle Entwicklung der Figuralmusik, welche die neuen Lieder und Weisen sich aneignete, und durch das sogenannte koloristische Orgelspiel — jene dem Barockstil vergleichbare Manier, da man mit Hilfe eingesetzter und aufgelegter Figuren anfänglich kurze weltliche Lieder, schließlich aber bogenlange 8—12stimmige geistliche Gesänge in greulicher Weise zum Gebrauch für die Orgel zurecht stutzte — überwuchert und mehr und mehr unterdrückt zu werden. Es droht die Gefahr, daß die Gemeinde allmählich auf das Anhören der Gesänge beschränkt wird, welche aus dem lebendigen Glauben geboren und für die Gemeinde gedichtet waren, und deren Melodien ursprünglich der singenden Gemeinde geschenkt waren.

Wie kam es nun zu einer Änderung und Besserung? Wie dazu, daß die eigentlich herrschende Musik im Gottesdienste der Gemeindegesang wird, der völlig getrennt vom kunstvollen Chorgesange einhergeht? Wie endlich dazu, daß die Orgel das den Gemeindegesang begleitende, leitende und tragende Instrument wird? War dazu ein entschiedener Bruch mit der bisherigen Weise nötig? Hat sich etwa der Gemeindegesang völlig vom Chorgesang trennen müssen, um eine gedeihliche Entwicklung zu erfahren?

Mit Rietschel antworten wir: Das Gegenteil ist tatsächlich der Fall gewesen. Nicht wird der Gemeindegesang in der folgenden Entwicklung dadurch erhalten und gehoben, daß ihm in seiner bisher noch verbliebenen Selbständigkeit die Orgel als Begleiterin beigefügt wird, so daß er im Unterschiede und in scharfer Trennung vom Kunstgesange gehoben wird, sondern der Kunstgesang und zugleich das mit demselben verbundene Orgelspiel wird von den Komponisten der Kirchenmusik, welche mit der Freude an ihrer Kunst zugleich ein warmes Herz für die Gemeinde und einen gesunden evangelischen Sinn verbunden, also gestaltet, daß

die Gemeinde sich an denselben anlehnen und in denselben einstimmen kann. Der Gemeindegesang verliert zunächst seine Selbständigkeit und kann nur mit dem cantus firmus, der Melodie, in den Chorgesang und das Orgelspiel sich einfügen. Das wird aber gerade der Weg, um ihn wieder zur Selbständigkeit zu erheben und ihm in der Orgel sodann die Dienerin zu geben, die ihm durch die Begleitung festen Halt und Stütze bietet.

Wie diese Entwicklung in zweifacher Linie vor sich ging, kann hier nicht im einzelnen gezeigt werden. Es sei nur erwähnt, daß den ersten Schritt in dieser Hinsicht der musikalisch gebildete Geistliche *Lukas Osiander* im Jahre 1586 tat, indem er durch Verlegung der leitenden Stimme aus dem Tenor in den Diskant oder Sopran der Gemeinde das Mitsingen bei dem vielstimmigen Gesange erleichterte. Nun brauchte nur die im einfachen Kontrapunkte harmonisch für den Chor gesetzte Melodie auf die Orgel übertragen zu werden, und die Begleitung des Gesangs durch dieses Instrument war gegeben. Den Anfang damit machte *Hans Leo Haßler* (1564—1612) mit seinen 1608 erschienenen »Kirchengesäng, Psalmen und geistlichen Liedern auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt«. Einen bedeutsamen Fortschritt bezeichnet schon das 1627 herausgegebene Cantional des Leipziger Thomaskantors *Johann Hermann Schein*, das vier-, fünf- und sechsstimmige Choräle und in der Vorrede die Bemerkung enthält, »daß sonderlich mit darzu gehörigen Überzeichnungen für die Organisten, Instrumentisten und Lautenisten auf den Generalbaß gesehen worden«, mit andern Worten: der mehrstimmige, einfach harmonische, nicht figurierte Chorgesang ist auf die Orgel übertragen.

Für Nürnberg wird uns aus dem Jahre 1636 der Gebrauch der Orgel für die Begleitung des Gemeindegesangs als ein bereits bestehender Brauch bezeugt.

In dieser einfach harmonischen, nicht figurierten Form der Begleitung ist demnach die Orgel im 17. Jahrhundert als Begleitinstrument in Gebrauch gekommen.

Welch hervorragenden Anteil an dieser Entwicklung Männer von der Bedeutung eines *Johann Eccard* (1553—1611), mit dem der figurierte Gesang anhebt, eines *Bartholomäus Gesius* (Anfang des 17. Jahrhunderts), *Michael Prätorius* (1571—1621) und andere hatten, wie dieselbe ihre höchste Blüte erreichte in *Johann Sebastian Bach*, dem bisher unerreichten Meister auf der Orgel und für die Orgel, bei welchem die Begleitung auf dem königlichen Instrumente ein in sich selbst vollendetes Kunstwerk ist und zugleich zur Dienerin des Gemeindegesangs wird und denselben zur vollen Selbständigkeit und Entfaltung heraufführt, indem sie ihn aus den Banden des Chorgesangs befreit, das können wir hier nur im Vorübergehen andeuten. Eilen wir zur Gegenwart und ihren besonders gearteten Bedürfnissen.

3. Unsere Zeit sucht die Wirklichkeit zu erfassen. Sie dürstet nach Realitäten. Da sollen unsere Gottesdienste ihr vor allem die großen Realitäten Sünde, Schuld, Gericht einerseits und Sühne, Vergebung, Frieden andrerseits ernstlich und lieblich zu Gemüte führen, und hierzu mitzuhelfen ist die Orgel hervorragend würdig und geschickt. — Unsere Zeit steht aber auch unter der Herrschaft eines tötenden Materialismus und einer öden Diesseitigkeitssucht. Da bedarf sie der Ideale. Sie bietet die religiöse Kunst und zumal die heilige Musik uns dar. Durch die allerneueste Orchestermusik mit ihrer lärmenden, überladenen Instrumentierung sind wir in eine Periode traurigster Melodielosigkeit, ja, Melodiefeindlichkeit geraten. Statt einer durch ihre Einfachheit großen und erhabenen thematisch melodiösen Gliederung stellen die bewundertsten Schöpfungen von heute eine Kette von sinnverwirrenden und nervenaufpeitschenden Klangwirkungen dar, bei denen einem manchmal die Befürchtung kommt, die Vertreter dieser neuen Ästhetik der Töne geraten in die Sackgasse einer musikalischen Gesetzlosigkeit, wo im wilden Aufruhr der einzelnen Instrumente wider einander am Ende gar die hehre Königin Musik totgeschlagen würde. Dem gegenüber vertritt und vertrete die Orgel die uralte Wahrheit, daß das innerste Wesen der Musik Melodie ist, daß auch die großartigste Symbolik, die glühendste Farbenpracht und alle Dekorations- und Ausdruckskunststückchen ohne diese Melodie nichts sind als tönende Schellen. Wer der ungeheuren Kraft und sittlichen Wirkung einer charaktervollen, seelisch bewegten und lebendigen Melodie ein empfängliches Gemüt und Verständnis entgegenbringt, — und das tun gottlob noch viele in deutschen Landen —, der wird aufs stärkste sich hingezogen fühlen zu den heiligen Klängen der Orgel, und ihre Anziehungskraft wird wachsen, so gewiß das höchste Kunstwerk immer dasjenige bleiben wird, welches uns aus der Erde Kampf und Not den Weg weist zu den höchsten Gütern der Menschheit, zu den ewigen Werten des Lebens, den unvergänglichen Idealen!

Endlich: unsere Gemeinden sind vielfach stumpf- und totgepredigt. Nachgerade muß der Irrtum, als ob die Predigt das einzigste oder bei weitem vornehmste Mittel der gottesdienstlichen Erbauung wäre, aufgegeben werden. Vollwertig tritt neben sie das Gemeindelied und als köstliche Blüte am Baume desselben der Chorgesang. Das in erfreulicher Weise steigende Verlangen unserer Gemeinden nach liturgischen Gottesdiensten und Andachten muß mannigfaltiger und reicher als bisher befriedigt werden. Dabei aber dürfen die Gottesdienste nicht länger dauern. Das Maß, welches die

preußische Agende als mittleres vorschreibt, 1 bis 1½ Stunde für den Hauptgottesdienst dürfte nur ausnahmsweise überschritten werden. Predigt und selbständiges Orgelspiel müssen sich daher freiwillige Selbstbeschränkung auferlegen, damit der Gemeindegesang sich voll entfalten kann und auch genügend Raum für den Chorgesang bleibt.

Auf Grund unserer bisherigen Darlegungen und der Verständigung, welche wir hinsichtlich der für die Stellung der Orgel im Gottesdienst maßgebenden Bedingungen angebahnt zu haben hoffen, versuchen wir nunmehr, ihre Aufgabe im Gottesdienst näher zu bestimmen.

Raffaels Bild weist auf die göttliche Gabe und Aufgabe der Orgel hin. Ist die heilige Musik die Königin unter den Künsten, weil sie den Ton mit Gottes Wort verbindet, so ist die Orgel die Königin unter den Instrumenten. Vor ihr schweigt und neigt sich jedes andere Tonwerkzeug. In ihren Stimmen vereint sie, was sonst an Tönen laut wird auf Erden: in ihr klingt zusammen der Menschenstimme Wohllaut, der Harfe weihevoller Klang, der süße Hauch der Flöte, der seelenvolle Strich der Geige, des Hornes Schmettern und der Posaune mächtiges Dröhnen. Wie lieblich ist ihre Klarinette, wie zart ihre Gambe! Und was für eine jugendliche Frische, welch leuchtenden Glanz verleihen die oft zu Unrecht geschmähten Mixturen dem vollen Werke! Mehr als irgend ein anderes Instrument, auch mehr als ein Orchester spricht die Orgel zu dem religiösen Gefühl. Es ist teils die gewaltige Kraft der Töne, namentlich in den tieferen Lagen, die unsere Gefühlsnerven in Schwingung versetzt, teils der ernste, majestätische Gang, welcher ihr von Natur eigen ist und mit dem religiösen Sinn parallel läuft. Dazu kommt noch das Stetige im Ton der Orgel, der auf die Ewigkeit und Unveränderlichkeit Gottes hinweist. Darum ist ihr auch die Aufgabe anvertraut, das Beste und Edelste in uns zu erwecken, religiöse Andacht, Gemeinschaft mit Gott, Ewigkeitssehnen und -Wonne, in uns zu wirken das Heldentum des Herzens und Handelns. Weit auf tut sich unser Herz, wenn die Orgel in Tönen ausspricht, was die Menschenbrust bewegt, wenn durch sie laut wird des Evangeliums erquickender Trost, der Buße erschütternder Ernst, der Erlösten jubelnder Dank. Wie gehen ihre weicheren Stimmen tief in die Seelen der Gebeugten und Zerschlagenen, wie schließen sich die Gemüter auf, wenn sie Lieder der Klage und des Schmerzes wohl, aber auch der Zufluchtnahme, der Unterwerfung, der Beugung des Herzens, aber auch des kindlichen Vertrauens, des festen Glaubens, der frohen Hoffnung erklingen läßt! (Schluß folgt.)

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Darmstadt.

(Schluß.)

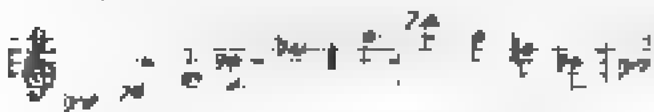
Mozart, der, wie wir wissen, nicht gerne theoretisierte, obwohl er zu Zeiten eine kritische Bemerkung, namentlich wenn sie ihm Gelegenheit zu drastischen oder komischen Äußerungen gab, anzubringen liebte, bezeichnet die mitgeteilten Bemerkungen selbst als »albern«. Er legte eben nur geringen Wert auf dergleichen Auseinandersetzungen. Wir aber müssen sie ihm danken: mit ihnen hat er in schlagender Kürze seine Stellung bezeichnet. Es sind a posteriori entwickelte theoretische Grundzüge, nicht, wie bei Gluck, a priori erdachte Sätze, denen dieser, von »Orfeo ed Euridice« ab, klanglichen Ausdruck gab. Oder aber, um die Dinge in Bezug auf Gluck korrekter auszudrücken: Gluck empfand während seiner Tätigkeit als Komponist italienischer Opern sein Unvermögen, mit den Italienern auf ihrem eigensten Gebiete zu wetteifern; er suchte aber zunächst noch nicht nach neuen Formen des Ausdruckes, obwohl ihm schon dies und jenes mit Rücksicht auf das Drama vortrefflich gelang. Während dieser Tätigkeit noch entwickelten sich seine Gedanken der Opern-Reform immer klarer, d. h. er wurde sich der in Bezug auf das Drama negativen Seiten der italienischen Oper immer bewußter und fand nun, man darf sagen, ohne Vorbild die Lösung der positiven Seite der Frage, was denn das Dramatische in der Oper sei? Gluck suchte, wie er Corancez[1] gegenüber äußerte, ehe er komponierte, zu vergessen, daß er Musiker war, d. h. er dachte bei der Arbeit zunächst an das Drama selbst, seine Charaktere und den aus ihnen und ihrer Art folgenden dramatischen Vorgang, so machte er sich von dem Zusammenhange, in den ihn die Tradition mit der italienischen Oper gestellt hatte, nach Möglichkeit frei. So heißt es auch in der berühmten Vorrede zu »Alceste«[2]: »... Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, d. h. der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zierraten abzuschwächen« usw. Der Gegensatz

[1] Corancez, Précis ... d'une notice sur Gluck ... Anm. bei Marx a. a. O. I, S. 55 Anm.

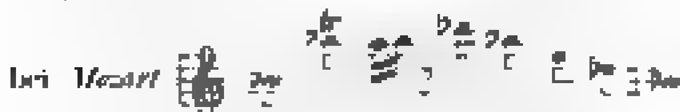
[2] In guter deutscher Übersetzung bei H. Welti, Gluck. In Musiker-Biographien. Leipzig, Reclam. 9. Bd.

springt von selbst klar in die Augen; aber ebenso wenig wie Gluck den Musiker vergessen konnte, vermochte sich Mozart den Lebensbedingungen des Dramas selbst zu verschließen; das geht, wie aus seinen Werken, aus der angeführten kurzen Erörterung hervor. Wie Gluck gegen den Schluß seiner Auseinandersetzung hin sagt: »Endlich stand mir keine Regel (der Satzkunst nämlich) — so hoch, daß ich sie nicht guten Mutes der (dramatischen) Wirkung zu lieb aufopfern zu dürfen glaubte«, so betont auch Mozart die Notwendigkeit der Preisgabe der »Regeln« am gegebenen Orte, d. h. in diesem Zusammenhange: im musikalischen Drama[1]. In diesem Punkte mußten sie, weil beide, der eine wider seinen Willen, der andere mit voller Absicht von der Musik ausgehend, zusammenkommen. Freilich ist die Übereinstimmung nur eine theoretische. Denn zwischen ihren Werken besteht ein weiter Abstand, den in erster Linie der große Unterschied ihres musikalischen Vermögens und ihrer Phantasie, in zweiter das verschiedene stoffliche Gebiet der ihren Schöpfungen zu Grunde liegenden Dichtungen bedingte, das seinerseits wieder auf den musikalischen Stil zurückwirken mußte. Trotz des einen kleinen Berührungspunktes wird man demnach die fundamentalen Unterschiede im Schaffen beider Meister stets hervorheben müssen. Gluck stellte das Drama in den Vordergrund, Mozart die Musik und die ihr immanenten Gesetze; erklärt er, von ihnen etwas preisgeben zu dürfen, so heißt das, wie auch Glucks Wort, nur das Recht des schaffenden Genies proklamieren, das sich selbst die Gesetze vorschreibt.

Es erübrigt noch, die Frage der direkten Einwirkung Glucks auf Mozart zu berühren. Wir haben schon einige Ausführungen *O. Jahns* über diesen Punkt gehört. Stellt man die ähnlichen Motive, wie er das getan hat, nebeneinander und beurteilt sie unbefangen, so wird man sehen, daß es sich dabei um Kleinigkeiten und vielleicht auch um Zufälligkeiten handelt. Bei *Gluck* heißt es



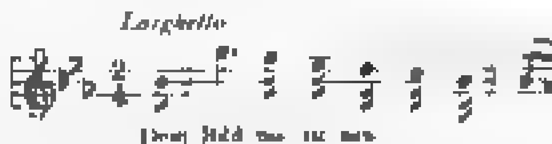
bei *Mozart*



Man schlage, um zu dem oben ausgesprochenen Urteile zu kommen, daß es sich bei solchen zufälligen Übereinstimmungen um Nebensächlichkeiten handelt (die sich übrigens als solche schon aus der Stellung der Takte innerhalb des dramatischen Ganzen erkennen lassen), beliebige Werke aus dem 18. Jahrhundert, z. B. den thematischen Katalog in der Ausgabe der Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule[1] nach: überall wird man auf Motive stoßen, die wie bei Gluck und Mozart aus den Folgen von Dreiklangstönen gebildet sind. Sie gehören zum eisernen Bestande der Kompositionstechnik der Meister, die die Fesseln starrer Kontrapunktik durchbrachen. Von einem Eigentone ist in ihnen nichts oder kaum etwas zu verspüren, nur um die Nachahmung oder Nachwirkung von solchen Eigentönen kann es sich aber doch handeln, soll ein Abhängigkeitsverhältnis festgestellt werden. Nicht anders steht es mit dem von *M. Friedländer* hervorgehobenen Punkte[2]. Der Göttinger Musenalmanach von 1775 enthält eine *Gluck*sche Komposition von *Klopstocks* Ode »Die frühen Gräber«. Friedländer bringt nun den Melodie-Anfang



mit dem Beginne der Arie Taminos aus der »Zauberflöte« (1791) in Zusammenhang



Eine zwingende Ähnlichkeit wird man den beiden Gebilden schwerlich zuschreiben dürfen; das erste ist eine tändelnd-lässige Weise, das zweite eine scharf gezeichnete, charakteristische Physiognomie, die im wesentlichen durch ihren Beginn, den jenem fehlenden, sehnsuchtsvoll aufwärtsstrebenden Sextenschritt, bestimmt wird. Die Folge von Skalentönen macht die Ähnlichkeit nicht aus, sonst könnten beide Motive mit einer ganzen Reihe von anderen Takten in Verbindung gebracht werden; ebenso wenig der Abbruch der melodischen Linie, der sich ähnlich tausendfach belegen ließe. Was wäre aber, spielten bei der Entscheidung solcher Fragen nicht die rhythmische Gliederung der Melodiekopf, schließlich auch Tempo und Takt wichtige Rollen, was wäre aber im Grunde genommen mit solchen übereinstimmenden kleinen Zügen für die Beurteilung der Meister gewonnen? Sicherlich kaum etwas. Der Zusammenhang *Clementis* und *Mozarts* läßt sich durch das bekannte Zitat — falls es ein solches ist — im Fugenthema der Ouvertüre zur »Zauberflöte« ebenso wenig erweisen wie etwa die Abhängigkeit *Zumsteegs* von den beiden genannten Meistern durch

[1] Oder meinetwegen: in der Oper, wenn man glaubt, dem Musikdrama geschehe ein Unrecht, sobald der Begriff auf die Oper Mozarts angewendet wird. Es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Begriffe des psychologischen; seit »das psychologische Drama« Wagners da und in Geltung ist, darf man von Mozarts Kunst als einer psychologisch durchaus wahren kaum mehr zu sprechen wagen, ohne ein überlegenes Lächeln der Erbpächter moderner Weisheit zu provozieren. Auch eine Frucht wagneristischer Journalistik!

[1] Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II. Jahrg. 1. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

[2] Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896. Leipzig, Peters, 1897, S. 71.

des Ritornell zu Nr. 3 der Musik des Singspieles »Elbondokani«¹)

Allegro moderato

In allen diesen Fällen handelt es sich um kurze melodische Floskeln, die mit der Sache selbst, dem aus den Themen werdenden und nach künstlerisch verschieden gestalteten Plänen aufgebauten Kunstwerke nicht gerade viel zu tun haben.

Es mag noch, um mit den Einzelheiten abzuschließen, auf die gewaltige Stelle des 2. Aktes des »Don Giovanni«: »Di rider finirai pria dell'aurora ... Ribaldo audace, lascia a morti la pace« und ihre Verwandtschaft mit den erschütternd feierlichen Klängen des Orakels aus Glucks »Alceste« (Akt I, Nr. 13) hingewiesen werden. Diese Verwandtschaft zu leugnen kann niemandem einfallen wollen; allein es muß doch gesagt werden, daß Mozart die Stelle so wie er es tat, würde haben komponieren können, auch wenn er Glucks Werk überhaupt nicht gekannt hätte. Warum hätte er, der für jede Situation, für jede Empfindung den rechten Ton fand, warum hätte er gerade hier mit seiner Kunst versagen, warum Anlehnung an einen Vorgänger suchen sollen? Möglich ist es ja, daß es sich in dem angegebenen Falle um eine Mozart unbewußte Reminiszenz handelt, aber warum muß man unbedingt eine solche annehmen? Können denn zwei Künstler nicht für die gleiche oder eine ähnliche Situation auf dieselben Mittel der Darstellung oder des Ausdruckes verfallen, ohne voneinander etwas zu wissen oder aneinander zu denken? Das, was für die Geschichte der Wissenschaften, der Entdeckungen mehr als einmal beglaubigt ist, warum sollte es in der Kunstgeschichte nicht auch statthaben können? Der Geist der dramatischen Musik hat auch schon vor Gluck Erhabenes und Gewaltiges ersonnen und auch für das einfach-große Klänge von ähnlicher elementarer Wucht gefunden, wie jeder weiß, der *Cavalli's* »Giasone« und das hoheitsvolle »Dell'antro magico« der Medea darin kennt.²)

Man wird, auch wenn noch man auf die anderen, eben nur flüchtig berührten Punkte eingeht, nichts vorbringen können, was die Sachlage weiter zu klären vermöchte. Wir dürfen deshalb die Einzelheiten, die allenfalls noch hervorgehoben werden könnten, auf sich beruhen lassen.

So verschieden Gluck und Mozart auch ihrer Lebensstellung und Anschauung nach waren, so fundamentale Unterschiede auch ihr Schaffen — nach dem ganzen Umfange genommen — bedingen, in dem künstlerischen Ernste, der sich dem einen als Resultat der Beschäftigung mit der italienischen Oper und eingehender spekulativer Kunstbetrachtung, dem anderen nach seiner unvergleichlichen künstlerischen Veranlagung durchdrang, in dem tiefen Ernste ihres Schaffens haben sich beide Meister nichts nachgegeben; das ethische Element, das man der Musik des älteren Meisters zuschreibt, darf man der des jüngeren nicht absprechen. Hat in *Mozarts* Musik zuweilen, durch seine Natur oder durch den besonderen Charakter der Geschöpfe seiner Phantasie veranlaßt, auch ein stark sinnliches Gefühl sich in künstlerischem Niederschlage geäußert, wo wäre es nicht durch die Zauberkraft seiner Töne geadelt worden? Was er auch berührte, alles wandelte sich unter seinen Händen in lautere Schöne und Reinheit, und keinem Menschen wird beim Anhören seiner Musik jemals der Gedanke an sinnliche Wirkungen kommen, niemand zum Bewußtsein einer Unsittlichkeit der textlichen Unterlage seiner Musik gelangen können.

Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, diese drei Begriffe hat *Gluck* als die leitenden Grundgesetze des Schönen für alle Werke der Kunst in der Vorrede zur »Alceste« bezeichnet. Er stellt sich damit auf den Standpunkt, den *Winckelmann* für die alte Kunst in Anspruch nimmt und der auf verschiedenen Gebieten menschlicher Geistestätigkeit zu derselben Zeit wiederkehrt. Er verbindet Gluck, wie *Hettner*¹) hervorhebt, mit *Raphael Mengs*, dessen Kunst freilich, viel enger umgrenzt, in blinder Nachahmung der Antike aufgeht; er nähert *Gluck Klopstock*, in dem, wie in ihm selbst, auch die Richtung auf das Pathetische und Große mächtig ist. Von ihr führt das deutsche Singspiel, dessen Erwachen gleichfalls in jene Zeit fällt, weit ab, wenngleich die Forderung der Einfachheit hier im Vordergrunde stand; aber eine Einfachheit, die zugleich volkstümlich, aus dem innersten Empfinden des Volkes geboren war. An sie hat Mozart mit seinen deutschen Opern angeknüpft, Mozart, in dem auch alle anderen künstlerischen Wege der Zeit zusammentrafen. Indem er sie überwand und aus sich selbst das Höchste fand, wurde er ihr Erfüller und Vollender. In keinem anderen Sinne

Auch *Gluck* hat Mozart überwunden, aber er hat ihn nicht vernichtet. Den *Palestrina* und *Orlando*-

¹) Elbondokani. Ein Singspiel v. [illegible] Franz [illegible] Musik von *Zumsteeg*. [illegible] Er befindet sich bei der Witwe des Componisten in Stuttgart. Das Werk wurde nach Riemanns Opern-Lexikon, Leipzig 188[illegible], im J. 17[illegible] in Stuttgart aufgeführt. Daß der *Text* auf Mozart [illegible] *Zumsteeg* [illegible] möglich.

²) Man könnte auch auf *H. Purcell's* Dido und Aeneas hinweisen. Auch die neapolitanische Oper [illegible] als bloße »Konzertoper« erscheinen [illegible] keine Beispiele von psychologisch wahrer und die dramatische Situation [illegible] Zügen, [illegible] ja das erste und [illegible] ohne Zweifel bedeutend überwiegt.

¹) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1864. III. 1. S. 646.

Ihr gehen die tausend verschiedenen Versuche, den Kontrapunkt dem Gefühlsausdrucke dienstbar zu machen, voraus. Versuche zum Teil ungelenk, zum Teil mit hoher Meisterschaft gemacht und mit individueller Lebensregung erfüllt, alle aber den vollendeten Schöpfungen jener Meister nachstehend. So schritt *D. Buxtehude* dem Altmeister *J. S. Bach* voraus, der die Andeutungen seiner Kunst und der vieler anderer vor ihm erfüllte und vollendete. In diesem Sinne ist Gluck nicht der Vollender einer ihm voran gegangenen Kunstrichtung gewesen, obwohl seine Gedanken, wenn auch nicht ihrem vollen Umfange nach, auch manchem der älteren und gleichzeitigen Italiener nicht ganz fremd gewesen sind, und obwohl er der französischen Opern-Kunst viel verdankte. Aber das Programm der zweiten Hälfte seiner Lebensarbeit gehört ihm allein, war ein geschlossenes durch und durch individuelles, und das verbürgt Gluck die Sonderstellung, die er einnimmt. Hettner hat das Gesetz der Kunstgeschichte betont, daß ungelenker und herber Stil dem entwickelten und schöner den Weg bereiten müsse. Es ist ein Grundgesetz des organischen Werdens der Kunst. Ungelenk ist freilich Glucks Stil und Ausdruck nie gewesen, davor bewahrte ihn seine Bekanntschaft mit der italienischen Musik. Aber Glucks Kunst war von Einseitigkeit nicht frei und voll von herben, wenn auch bei aller Einfachheit großartigen Zügen. Zudem stellte er sich fast ausschließlich in den Gedankenkreis antiker Stoffe in der Auffassung seiner Zeit, ein Augenblick romantischer Neigung ließ ihn keinen dauernden Erfolg finden, und seine Verbindung mit Klopstock hat nichts geschaffen, das den Wechsel der Tage überlebt hätte.

All dem setzte *Mozart* eine reichere Fähigkeit, moderne Menschen in den feinsten Zügen ihres inneren Wesens und unter sorgfältigster Beobachtung der Grenzlinien des Musikalisch-Schönen zu charakterisieren, entgegen. So mußte er *Gluck* überwinden. Das Große trat in innigste Berührung mit dem Schönen.

Für uns aber hat der eine wie der andere seine Bedeutung behalten, und die brennende Sehnsucht nach Einfachheit, Wahrheit und Schönheit in der Kunst, die jetzt wieder durch die Welt geht, kommt beiden Meistern zu gute. Im Ringen um Erlösung aus dem abgrunddunkeln Symbolismus und Mysticismus der neuzeitlichen Musik können dem deutschen Volke keine Führer willkommener sein, als der Urvater der Harmonie *J. S. Bach*, der herbe, strenge und einfache *Gluck*, der heitere *Haydn*, der lebfrohe *Mozart* und der gewaltige, tiefe *Beethoven*. Und unser Volk hat ein Recht, zu verlangen, daß diese Großen ihm leben, leben, unabhängig von Gnade und Laune, leben, um zu befreien, zu beglücken, zu stärken.

So lange freilich nicht das berechtigte Wünschen der Gebildeten, sondern materielle Erwägungen das ausschlaggebende Moment sind, so lange die offizielle Kunstpflege sich ihrer eigentlichen Aufgabe, der Erziehung des Volkes zum Verständnis echter Kunst, gleichviel, welcher Richtung sie angehöre, nicht bewußt ist, so lange einseitige Neigungen, unsinniger Luxus und niedriger Geschmack gleichmäßig unsere Bühne beeinflussen können, so lange wird diesem Wünschen keine Erfüllung werden. Aber die Zeichen mehren sich, daß die Abwendung von den allzu lange beschrittenen Wegen nicht mehr ferne ist. Dieser Schritt zu gesunden künstlerischen Verhältnissen ist notwendig, soll unser kultureller Besitzstand nicht unermeßlichen Schaden leiden. Keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen zu verlangen, der modernen Produktion solle die Bühne oder der Konzertsaal verschlossen bleiben. Nur vor Einseitigkeit möge die Kunstpflege bewahrt bleiben und die Meister von ihr nicht vernachlässigt oder gar unterdrückt werden, auf denen ein gut Teil nicht nur der musikalischen Bildung der Gegenwart ruht. Es ist das freilich ein Ziel, das sich nur ganz allmählich wird erreichen lassen und das, wenigstens was die gleichmäßige und systematische Pflege *Glucks*, *Mozarts* und *Wagners* anbetrifft, eine von Grund aus vorzunehmende Änderung der Verhältnisse unserer Opernbühne zur Voraussetzung hat. Auch da gilt es noch, eine Kulturaufgabe zu lösen, und wahrlich keine bedeutungslose und kleine.

Lose Blätter.

Anastasius Grün und Ernst von Feuchtersleben.

Ein Gedenkblatt von August Wellmer (Berlin).

Gar reich ist die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an deutschen Dichtern, deren Namen mit der Tonkunst aufs innigste verknüpft sind. Wir nennen aus der patriotischen Romantik nur Max von Schenkendorf, Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt und Friedrich Rückert, der stets ein echter deutscher und doch zugleich kosmopolitischer Dichter war. An diese Sänger der Befreiungskriege reiht sich der schwäbische Dichterkreis mit Ludwig Uhland, dem in seiner Lyrik schon überaus edlen und kerngesunden, in der Romanze und Ballade aber geradezu epochemachenden Sänger, mit Justinus Kerner, Gustav Schwab und Eduard Mörike, dem innigsten und jüngst von neuem gefeierten Lyriker dieser Gruppe. Und auch Wilhelm Müller aus Dessau ist hier zu nennen, ist er doch in seiner Weise den schwäbischen Dichtern nahe verwandt und werden seine Müllerlieder in Schuberts Musik stets und überall mit Begeisterung gesungen werden,

Soweit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt.

Gar schön, edel und vor allem echt deutsch erklang es um diese Zeit auch in Österreich und die österreichischen Dichter dieser Epoche schlossen sich dem schwäbischen Dichterkreise ebenbürtig an. Die glänzendsten Sterne unter ihnen sind Nikolaus Lenau, dessen poetische Schilderungen aus seiner ungarischen Heimat noch heute zündend wirken und dessen tiefe, wenn auch oft melancholische Lyrik sich in den träumerischen Schilf- und Waldliedern, wie sie Rob. Franz u. a. in Musik setzten, auch innigste widerspiegelt, sodann der ungemein fruchtbare Balladendichter Johann Nepomuk Vogl, dessen Balladen in Loewes Musik („Heinrich der Vogler", „das Erkennen" und viele andere) heute in aller Munde sind, J. Ch. Freiherr von Zedlitz, der allein schon „Die nächtliche Heerschau" in Loewes unvergleichlicher Musik unsterblich macht, Joh. Gabriel Seidl („Die Uhr" in Loewes Musik wohlbekannt), Anastasius Grün und Ernst Freiherr von Feuchtersleben.

Unsere Aufmerksamkeit richtet sich heute auf die beiden letzteren Dichter, feiern wir doch in diesem Jahre ihre hundertjährigen Geburtstage, denn Anastasius Grün (d. i. Anton Alexander Graf von Auersperg) ist am 11. April 1806 zu Laibach in Krain und Ernst von Feuchtersleben am 29. April 1806 zu Wien geboren. Ersterer trat namentlich durch seine Balladen, letzterer hauptsächlich durch sein ganz in den Volksmund übergegangenes Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat" in Beziehung zur Musik.

Anastasius Grün verlebte seine Kindheit in der romantischen Alpenwelt und erbte schon als zwölfjähriger die in den Bergen wunderbar schön gelegene Herrschaft Thurn am Hart und Gurkfeld in Unterkrain von seinem bereits 1818 verstorbenen Vater. Er besuchte dann das berühmte Theresianum in Wien, studierte auch dort und später in Graz Philosophie und Jurisprudenz, bereiste nach der Studienzeit Italien, Frankreich und England, übernahm 1831 den väterlichen Besitz und vermählte sich 1839 mit der Reichsgräfin Marie von Attems. Der Dichter trat politisch hervorragend hervor, er gehörte 1848 der Frankfurter Nationalversammlung an, sowie später dem österreichischen Herrenhause und dem Krainer und Steiermärkischen Landtage. Er kämpfte stets für die höchsten Ideale der Menschheit, für Freiheit, Menschenwürde, Vaterland und Völkerrecht, das alles aber nicht als ein Sänger stürmischer Freiheit, sondern indem er die Zukunft in tröstlichem Lichte sah. Sein freier, aber versöhnlicher, von edlem Optimismus geleiteter Geist brachte es denn auch mit sich, daß der Dichter an seinem 70. Geburtstage (11. April 1876) von ganz Deutschland beglückwünscht wurde. Nur einige Monate später, am 12. September desselben Jahres ereilte ihn in Graz der Tod.

Von den politischen Gedichten Grüns, den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" (1831), in denen er an der finsteren Gegenwart herumgeißelt, läßt ihrerseits „die große Zeitung, deren Klang durchjauchzt die Welt", ferner dem „Schutt" (1835), wo er aus den Trümmern alter Kirchen und Klostermauern die Saat einer neuen Zeit emporsprießen sieht, sowie von seinen humoristischen Dichtungen (z. B. den „Nibelungen im Frack", in denen er höfische Zeitskizze geißelt) hat sich nur Weniges auf unser Geschlecht fortgeerbt, dagegen legte Grün mit seinen „Gedichten" (1837) eine der schönsten, schlichtesten Gaben auf den Altar der Muse nieder. Wer kennt nicht das einzigartige tief zu Herzen gehende Stimmungsgemälde, das der Dichter im „Blatt im Buche" entwirft:

Ich hab' eine alte Muhme,
Die ein altes Büchlein hat;
Es liegt in dem alten Buche
Ein altes dürres Blatt.

So dürr sind wohl auch die Hände,
Die einst im Lenz ihr's gepflückt.
Was mag doch die Alte haben?
Sie weinet, so oft sie's erblickt.

Und wie preist er im „Letzten Dichter" die Unvergänglichkeit der Poesie. Auf die Frage:

„Wann werdet ihr, Poeten,
Des Dichtens einmal müd'?
Wann wird einst ausgesungen
Das alte, ew'ge Lied?"

heißt es, daß die Poesie nicht vergehen könne, solange es noch Menschen gäbe, Menschen mit schlagenden Herzen, Menschen mit brechenden Herzen:

„So lange noch auf Erden
Die Göttin Poesie
Und mit ihr wonnig jubelnd,
Wem sie das Weihe lieh.

Und singend einst und jubelnd
Durch's alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus."

Seinen Dichterruhm hatte Anast. Grün schon früher durch seinen Romanzenzyklus „Der letzte Ritter" begründet. Die glänzende Sprache, die lebendige, farbenreiche Schilderung, der echt romantische Zug, der durch das Ganze geht, verschafften dem Dichter einen vollen Erfolg. Kaiser Maximilian I. wird darin verherrlicht als ein echt ritterlicher Held. Schon hier geht die romantische Epik unmerklich in die Freiheitslyrik über, so, wenn der scheidende Max dem Enkel Karl V. zuruft:

Doch sehn andere Kämpfer die Schwerter einmal ruhn,
Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist' und Kämpfer sein!

Erst wie der Sonnenstrahl wird der Gedanke frei,
Dann fragt es sich, wer näher zu Licht und Sonne dabei.

Es ist wohl erklärlich, daß alles, was damals romantisch empfand, sich zur Person und Grüns Poesie scharte. Kein Wunder, daß die Tonkunst sich zur Dichtkunst gesellte und wir lesen, daß der romantische Epiker, der Balladenmeister Karl Loewe, davon Besitz ergriff. Wir finden von Grün daher auch unter seinen Kompositionen als Op. 124 (1–3) „Der letzte Ritter", drei historische Balladen: (1.) „Max in Augsburg", (2.) „Max und Dürer", (3.) „Max' Abschied von Augsburg", ferner als Op. 99, 1 „Das Wiegenfest zu Gent" und als Op. 99, 4 „Die Leiche zu St. Just". Diese beiden letzteren stehen mit „Kaiser Karl V. in Wittenberg" (Text von Hohlfeldt) und mit „Der Pilgrim vor St. Just" (Text von v. Platen) zusammen unter dem Titel „Kaiser Karl V.", 4 historische Balladen. Interessant ist es, daß der Romantiker auf Preußens Königsthron, Friedrich Wilhelm IV., eine besondere Vorliebe für diese Balladen besaß. Oft mußte Loewe sie dem Könige vortragen. In seinen biographischen Aufzeichnungen schreibt Loewe: „Einmal mußte ich acht Tage hindurch in Potsdam bleiben und des Abends vor dem Könige singen. Während ich vor ihm sang, pflegte er ganz nahe am Flügel rechts von mir seinen Platz zu nehmen und zwar so, daß er mir voll ins Gesicht sehen konnte. Das meiste Wohlgefallen fanden bei ihm die meisten historischen Balladen. Ganz besonders liebte er die vier Balladen über Karl V. und die Nummern aus dem ‚Letzten Ritter' von Anast. Grün."

Wenden wir uns nun noch in einigen Worten dem Zeitgenossen Grüns, Ernst Freiherrn von Feuchtersleben

ein. Auch er erhielt, wie Grün, seine Erziehung auf dem Theresianum in Wien, studierte dann Medizin und brachte es auf diesem Gebiet zu hohen Ehren. Denn 1845 ward er Dekan der medizinischen Fakultät zu Wien und trat, nachdem er zwei Jahre darauf zum Vizedirektor der medizinisch-chirurgischen Studien ernannt war, 1848 als Unterstaatssekretär in das Ministerium des Unterrichts, aus dem er aber nach einem halben Jahre wieder ausschied. Am 3. September 1849 starb er in der Blüte des Mannesalters.

Ernst von Feuchtersleben ist ein reichbegabter Geist, den ein vielseitiges Wissen, wie eine durchaus ideale Lebens- und Kunstanschauung auszeichnete. Als Arzt scharfsinnig und klarsehend, als Philosoph universell, als Schriftsteller sehr anziehend und gewandt, als Dichter mit frischem Humor, aber auch mit sinnigem Ernst begabt, so daß der gedankenvolle Lehrgehalt seiner Gedichte öfter an Lessing gemahnt, so stellt er sich uns dar. In letzterer Beziehung sind namentlich seine »Sprüche« sehr bezeichnend, z. B.

»Es ringt der Geist, den Menschen zu gestalten,
Freiheit und Maß bedingen sein Entfalten«

oder

»Nicht das Grenzenlose, Unterbrochne
Frommt der Dichtung, frommt dem Leben,
Sondern ausgesprochne
Feste Richtung, treues Streben.«

oder endlich

»Willst du eignen Schmerz zu tragen,
Dir den Busen kräftigen,
Lerne mit der Menschheit Fragen
Edel dich beschäftigen.
Wie die Seele sich erweitert,
Wird dein Leben auch erheitert.«

Ähnlich spricht sich das didaktische Element öfter noch in den »Gedichten« unseres Poeten aus, so am Schlusse des Gedichts »Zuversicht«:

»Der ernste Mann entsagt noch nicht dem Hoffen,
Vom Innern geht der Menschheit Bildung aus.
Die Schöpfung ist unendlich reich an Stoffen,
Du Geist des Menschen, bilde Welten draus!«

Aber, wie echt lyrisch der Dichter auch zu singen vermag, das beweist außer dem schon oben zitierten, von Felix Mendelssohn-Bartholdy so unvergleichlich schön und volkstümlich komponierten Liede »Es ist bestimmt in Gottes Rat«, das zum Gemeingut des ganzen Volkes geworden ist, besonders auch manches schöne andere Gedicht, wie »Verlust«:

»Ach, wie so lächelnd,
Ach wie so mild
Sah ich erwachend
Am Morgen dein Bild!

Und wie so labend,
Selig vergnügt,
Hat's mich am Abend
In Träume gewiegt!

Immer noch mein' ich,
Daß ich es habe —
Ach, und doch wein' ich
Über dem Grabe!«

Außerordentlich edel und harmonisch empfunden ist auch das Gedicht »Ruhe« mit dem so schönen Schluß:

»An aller Wesen Lust und Schmerz
Versöhne sich des Menschen Herz
Und schlage liebend wieder Ruh
Dem Ozean der Gottheit zu!«

Man erkennt überall den tiefsinnigen Dichter. — Von seinen Schriften sind »Ärzte und Publikum« (1848) und das »Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde«, wie seine mehr populär gehaltene Schrift »Zur Diätetik der Seele«, die bis auf den heutigen Tag immer neue Auflagen erlebte, besonders hervorragend. Mit dem Ernst der Wissenschaft verbindet sich hier die anziehendste Form. In seinen poetischen »Lebensblättern«, »Konfessionen« und »Resultaten« legte er sodann noch seine Anschauungen über Leben, Kunst und Natur nieder.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Ernst von Feuchtersleben in seinem äußeren Leben ebenso bescheiden als aufopferungsfähig war. Ärztliche Hilfe gewährte er stets, ohne an Entgelt zu denken, so daß er nicht selten in Bedrängnis geriet. Alles in allem: Der edle Dichter, der allein schon durch sein »Es ist bestimmt in Gottes Rat« unsterblich ist, nimmt eine hervorragende Stelle in jenem Kreise österreichischer Dichter ein, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der deutschen Poesie die schönsten und trefflichsten Gaben darbrachten.

Noch einmal Mantius.

Herr Dr. *Max Arend* hätte mir doch lieber nicht den Vorwurf der Unredlichkeit machen sollen, denn weder habe ich »Tatsachen unrichtig wiedergegeben«, noch ihm etwas »in den Mund gelegt«. Ich schrieb: »Hätte er weniger sorgfältig und kritisch seine Quellen benutzt, er würde aus ihnen wohl noch weit Günstigeres über den Sänger haben beibringen können.« Und dann widersprach ich den Angaben dieser Quellen, nicht ihm. Nun will ich noch ergänzend seinem Gewährsmanne Fétis widersprechen, der überhaupt nicht sehr zuverlässig ist. So klein war *Mantius* nicht von Figur, daß »man ihn kaum für bühnenfähig ansehen konnte«. Die noch neben ihm wirkenden *Zschiesche*, der mächtige Bassist, *Formes*, der Heldentenor, u. a. waren nicht größer. Neben den Recken *Niemann* (der schon 1853 und 1854 unserer Oper angehörte), *Bader*, *Mickler*, *Fricke* u. a. erschien er allerdings noch kleiner als er war. Rud. Fiege.

La Biondinetta. Oper von *Spiro Samara*

Uraufführung im Gothaer Hoftheater

Die Gothaer Hofbühne hat unter ihrem neuen Chef, dem Kammerherrn v. *Ebart*, in dieser Saison Tüchtiges geleistet. Ein abwechslungsreiches Repertoire und mehr oder weniger bedeutende Gastspiele sowie gute Leistungen des eigenen Personals erhielten das Interesse der Theaterbesucher wach. Zumal am Ende der Saison kam auch noch eine Uraufführung zu stande. Wenn die aufgeführte Oper »La Biondinetta« von Samara nicht vollständig erfüllt hat, was man von ihr erwartete, so wird das hoffentlich die Intendanz nicht abhalten, auch fernerhin jungen Talenten die Tore des Musentempels offen zu halten.

Die Titelheldin der Oper ist ein Mädchen auf der Insel Elena. Zwei Gondolieri, Andrea und Gianni, sind gleichzeitig in sie verliebt; Andrea ist mit ihr verlobt und schrecklich eifersüchtig auf den glänzenden Gianni, trotzdem dieser seinen Verzicht auf Biondinetta ausspricht. Andrea zieht, um in Biondinettas Achtung zu steigen, freiwillig in den Krieg gegen Napoleon. Er wird schwer verwundet auf dem Schlachtfelde gefunden. In seinen Fieberphantasien sieht er, wie der unfreiwillig in der

Heimat zurückgebliebene Gianni um Biondinetta tanzend freit und später mit ihr getraut wird. Diese Phantasien werden hinter einer Wolkenschicht szenisch dargestellt und füllen so ziemlich den ganzen 2. Akt aus. Der 3. Akt bringt in Wirklichkeit, was Andrea im Fieber geschaut hat: alle hatten Andrea für tot. Er kehrt jedoch zurück, verflucht das junge Ehepaar und ersticht sich. Diese Handlung fordert wenig zur Anteilnahme des Hörers heraus. Die Leute auf der Bühne interessieren zu wenig, im Grunde genommen ist und tut keiner der Handelnden etwas Besonderes, weder im guten noch bösen Sinne, das tiefer interessieren konnte. Es fehlt der Oper die tragische Grundstimmung. Trotzdem Andrea ganze Akte lang nach dem Vorbilde der veristischen Opernhelden mit rollenden Augen die Bühne unsicher macht, kommt man doch nicht in die tragische Stimmung*) und Fluch und Selbstmord erscheinen deshalb theatralisch aber nicht dramatisch. Die Musik ist teilweise recht schön, so den Tanzvisionen sind die Weisen prickelnd und in ihren Rhythmen fesselnd, die Erzählung des Massimo vom Kampfe ist recht wirkungsvoll. Samara hat eine gute melodische Ader, aber sein Orchester klingt teilweise recht dürr, es fehlt demselben das Blühende, Schwellende, Reichgegliederte, namentlich das Kontrastierende im Gleichzeitigen: die Polyphonie. Daß Samara aber Theaterblut in sich hat, beweist jene Stelle, welche das Wiedersehn von der Mutter und dem totgeglaubten Sohne schildert. Das ist ein packender Moment, wie man ihn nicht oft in der Opernliteratur findet, und diese Stelle bestärkt mich in der Annahme, daß der Komponist eine lebensfähige Oper schreiben wird, wenn er ein gutes Textbuch erhält, die Vermehrung seines technischen Rüstzeugs allerdings vorausgesetzt. Die Oper hatte unter Hofkapellmeister *Lorenz* Leitung einen großen Erfolg, der auch der 2. Aufführung treu blieb. R.

Der 3. musikpädagogische Kongreß,

welcher am 9. und 10. April im Sitzungssaale des Reichstags und am 11. April im Neuen Königl. Opernhaus (Kroll) unter dem Vorsitze von Prof. *Xaver Scharwenka* stattfand, bot außerordentlich viel Anregendes und Belehrendes. Am ersten Tage fesselten besonders die Herren Dr. med. *Katzenstein* und Dr. med. *Gutzmann*, beide aus Berlin, durch ihre geistvollen Darbietungen in Vortrag und Experiment. Dr. *Katzenstein* teilte seine eigenen Untersuchungen über Brust- und Falsettstimme mit, Dr. *Gutzmann* wies an Versuchen nach, welche Bedeutung das Atmen bei Fehlern der Stimme und Sprache hat. Auf gleicher Höhe stand der Vortrag von *E. Jaques-Dalcroze*: Die Erziehung zum Rhythmus. Das Turnen wird bei ihm zu einer Vorübung für den Musikunterricht. Der Gedanke, das Kind zum Rhythmus zu erziehen, ohne es durch musikalische Töne abzulenken, ist übrigens nicht neu, die Virgilklaviermethode beruht auf diesem Grundsatze.

Wilhelm Tappert verstand es, seinen Vortrag über das trockene Thema: Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vorzüge, mit vielem Humor zu würzen und erntete infolgedessen einen Beifall, mit der eine Primadonna hätte zufrieden sein können. *Ludwig Riemann* aus Essen verlangte in seinem Vortrage die Wiedereinführung des B statt H, und merkwürdigerweise stimmte ihm das Auditorium zu: wohl etwas unüberlegt. Haben wir doch schon Konfusion in Bezug auf musikalische Begriffe genug — man denke nur an die Bezeichnung der Kirchentonarten, an die Gesangsvorschläge, an die harmoniefremden Töne, besonders an die Verzierungen — und sollten uns hüten, eine neue Unbestimmtheit zu bringen, die in 50 Jahren noch nicht überwunden sein würde. Ja, wenn noch ein Mißstand damit gründlich beseitigt würde! Aber wir würden ja auch in Zukunft unserm ersten Unterrichte nicht das Alphabet von A bis G zu Grunde legen, denn wir gehen ja nicht von der a-Tonleiter, sondern der C-dur-Tonleiter aus und müßten das Alphabet nach G doch unterbrechen. Über die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Vergangenheit und Gegenwart sprachen in geistvoller, konzentrierter Weise die Herren Dr. *Storck* und Prof. Dr. *Dessoir*. Interessante Vorführungen bot der 3. Tag. Über die Reform auf dem Gebiete des Schulgesangs sprach Herr Domsänger *Rolle*-Berlin und Frau Dr. *Julie Müller*-Liebenwalde-Berlin. Sehr belehrend waren die Gesanglektionen, welche Herr *Prof. Eder*-Graz unter Zuhilfenahme seines Wandharmoniums, Herr *Max Battke* unter Benutzung von Wandernoten, Rektor *Prox*-Schöneberg mit einer tönenden Tonleiter und andere machten. Noch viel des Guten bot der Kongreß, es war uns nicht möglich, alles zu sehen und zu hören. R.

*) Umgekehrt ging es uns in *Hugo Wolfs* Corregidor, den wir kürzlich in der neuen komischen Oper in Berlin hörten. Man befürchtete jeden Augenblick eine Katastrophe. Dieses unheimliche Gefühl macht den Corregidor als komische Oper unmöglich.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. April. Die Königliche Oper beging eine Art Lohengrin-Jubiläum. Denn zum 500. Male führte sie die Oper auf, die 1850 in Weimar durch Liszt zum ersten Male auf die Szene kam, die in Berlin 1859 zuerst erschien, und die Wagner selbst erst 1861 in Wien zum ersten Male sah. Als ich ihrer hiesigen Erstaufführung vor 49 Jahren beiwohnte, ging es mir, dem an klassischer, besonders an alter Kirchenmusik Erzogenen, wie den meisten Zuhörern. Wir hatten ja soviel gegen den Kunstverderber und Melodienfeind Wagner Geschriebenes gelesen. Und was heute nicht glaublich erscheint: die Oper mutete uns fremd an, und wir fanden keine Melodien darin. Wir wollten so etwas, wie »Reich mir die Hand, mein Leben« oder »Einst spielt ich mit Szepter« oder »Durch die Wälder, durch die Auen«. Wir sahen in dem Walde die Bäume nicht. Die damaligen Sängerleute, die *Wippern*, *Joh. Wagner*, *Th. Formes* und *Jul. Krause* behandelten das Werk im alten Singstile. Ein hoher Tenor (*Fricke*) sang den Heerrufer. Erst als *C. Eckert* am Pulte stand und die *Mallinger-Brandt-Niemann-Betz* das Quartett, das noch unerreichte, bildeten, etwa 1870, lernten wir den rechten Lohengrin kennen. — Jetzt war er vortrefflich mit Fr. *Destinn* als Elsa, ganz zufriedenstellend mit Herrn *Jörn* als Lohengrin, nicht ganz ausreichend mit Herrn *Griswold* als König besetzt. Es gastierten als Ortrud die stimmprächtige Frau *Preuse-Matzenauer* (München) und der bühnengewandte Herr *Müller* (Wiesbaden) als Telramund. Die heimischen Vertreter dieser Rollen, Frau *Plaichinger* und Herr *Hoffmann* sind indes hervorragender. In einer ganz vorzüglichen

Aufführung der Meistersinger gastierte Herr [illegible] von der Kopenhagener Hofoper. Er hatte den [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gesungen, den Sachs sang er deutsch. Er ist ein Sänger [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] mit einer ganz [illegible] Stimme [illegible] Darstellungs[illegible] [illegible]

Das Theater des Westens brachte nun auch die neue Oper [illegible] heraus, die den [illegible] Text »Die [illegible]« trägt. Auch sie ist [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Handlung [illegible] [illegible] [illegible] Vorbereitung. Man hatte [illegible] dem neuen Werke zum Teil [illegible] Vorwürfe zu machen, zum Teil [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Don Pasquale [illegible] [illegible] Handlung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und die Oper eine Operette [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wolf-Ferrari [illegible] [illegible] [illegible] Tonalität [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Das erste Akt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Akte [illegible] [illegible] die Musik [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Finale [illegible] [illegible] [illegible] Meistersingern [illegible] und der dritte Akt hält sich auf der Höhe des zweiten. Es gibt in der Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Instrumente [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Sprechen und Musik [illegible]

[illegible]

Die Komische Oper [illegible] [illegible] [illegible] Mozarts Figaro [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Hoffmanns Erzählung auf die Bühne [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Figaro [illegible] [illegible] [illegible] Herr [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Figaro [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Mozart [illegible] [illegible] Figaros Hochzeit [illegible] [illegible]

Die Wiener [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Orchesterabend [illegible] [illegible] Philharmonische Kapelle [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

dem Bericht zu erwähnen, haben wir nur zu melden, daß [illegible]

Konzert bekannten [illegible] Aufführungen [illegible]

[illegible]

Frankfurt a. M. [illegible]

[illegible] Das Publikum [illegible]

Hamburg. [illegible]

Das [illegible] des Vereins Hamburgischer Musikfreunde [illegible]

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible]

Auch die vierte Kammermusik im Saale des Gewandhauses (am 27. Januar) trug der Wiederkehr des 150. Geburtstages Mozarts Rechnung durch die Vorführung folgender Werke: Divertimento für Violine, Viola und Violoncell (Es-dur); Quartett für Klavier, Violine, Violoncell (G-moll); Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Es-dur).

Das Programm des fünften Kammermusikabends nennt den Namen eines hier gern begrüßten fürstlichen Komponisten und Pianisten, Fürst *Heinrich XXIV.* von *Reuß*, welcher sein Werk [illegible] eine neue Sonate (G-dur, Op. 22) für Klavier und Viola [illegible] im Verein mit Herrn *Herrmann* (Viola) am Klavier selbst mit unzweifelhaftem Gelingen vortrug und sich allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatte. Als weitere Werke dieses Abends sind noch zu nennen das Streichquartett (F-dur, Op. 41, No. 2) von Schumann und das Streichquintett (C-dur, Op. 29) von Beethoven, an deren Ausführung sich noch die beiden Konzertmeister *Wollgandt*, *Hamann*, sowie die Herren *Heintzsch* und Professor *Klengel* beteiligten.

Im neunzehnten Gewandhauskonzert am 1. März dürfte sich das Hauptinteresse der Zuhörer auf die Vorträge des Pianisten Herrn *Alexander Siloti* aus St. Petersburg, bestehend in dem Klavierkonzert No. 5, Es-dur, Op. 73 von Beethoven und in den Solostücken von Arensky (gest. 25. Febr. 1906) gerichtet haben, da die Orchesternummern: Ouvertüre zu »Anakreon« von Cherubini, zu »Manfred« (Op. 115) von Schumann und die Sinfonie No. 4, B-dur von Beethoven (Op. 60) dem Gewandhauspublikum zur Genüge bekannt sind.

Das zwanzigste Konzert am 8. März war zum Besten des Orchester-Pensionsfonds und brachte als Hauptwerk Liszts sinfonische Dichtung »Die Ideale«, ferner drei Ballettstücke für Orchester von Rameau (1683—1764) [illegible] zum Konzertvortrag frei bearbeitet von Felix Mottl), zum Schluß drei Instrumentalsätze aus der dramatischen Sinfonie »Romeo und Julie« (Op. 17) von H. Berlioz: 1. Liebesszene, 2. Königin Mab oder die Fee der Träume, 3. Fest bei Capulet. Auch die Sängerin des Abends Frau *Charles Cahier* aus New York sang eine Komposition von Berlioz: Szene und Arie der Dido aus der Oper »Die Trojaner« (II. Teil), ferner drei höchst interessante altitalienische Lieder mit Klavierbegleitung: 1. Canzonetta von Salvator Rosa (1615—1673), 2. »La farfaletta« von Alessandro Scarlatti (1659—1725), 3. »Quella fiamma che m'accende« von Benedetto Marcello (1686—1739).

Das einundzwanzigste Konzert (15. März) war ausschließlich der Brahmsschen Muse gewidmet: Tragische Ouvertüre (Op. 81), Konzert für Klavier (No. 2, B-dur, Op. 83), Sinfonie (No. 4, E-moll, Op. 98), in welchem der Löwenanteil *Eugen d'Albert* durch den Vortrag des Klavierkonzertes zukommt.

Wie dieses Konzert der Muse nur eines Komponisten gewidmet war, so schwang auch im letzten Konzerte [illegible] am 22. März [illegible] der Großmeister der Töne, Ludwig van Beethoven (gest. d. 26. März 1827), einzig und allein das Szepter.

Zu Gehör gelangten: Ouvertüre zu »Leonore« (No. 1, Op. 138), [illegible] Chor der Derwische, Türkischer Marsch, Feierlicher Marsch und Chor aus dem Festspiele »Die Ruinen von Athen« (Op. 113) und endlich die neunte Sinfonie (Op. 125). Chor und Orchester leisteten hier unter Nikischs Direktion ganz Vorzügliches. Auch die Gesangssolisten Fr. *Anna Kappel* aus Frankfurt a. M., Frl. *Maria Philippi* aus Basel, sowie die Herren *Jaques Urlus* aus Leipzig und *Alexander Heinemann* aus Berlin trugen wesentlich das Ihrige zum glänzenden Abschluß des dieswinterlichen Konzerte bei.

Über die vierte Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 27. Januar zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages Mozarts (geb. 27. Januar 1756), sowie über das Auftreten des fürstlichen Komponisten *Heinrich XXIV.* (Fürst Reuß jüngerer Linie) als Komponist und Pianist in dem fünften Kammermusikabend am 24. Februar haben wir bereits berichtet. Es bleibt daher nur noch übrig, des Schlusses, des sechsten Kammermusikabends [illegible] April zu gedenken, in welchem die meisten der hier im Laufe des Winters tätig gewesenen Künstler: Konzertmeister *Wollgandt*, *Hamann*, desgleichen die Herren *Herrmann*, Prof. *Klengel*, *Herzog*, *Weber*, *Jentzsch*, *Rössing*, *Schradieck* (?) [illegible] noch einmal Revue passierten, um auch deren Vorträgen: Quartett für Streichinstrumente (B-dur, Op. 67) von J. Brahms, Serenade für Flöte, Violine und Viola (D-dur, Op. 77a) von *Max Reger*, Oktett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle (Es-dur, Op. 20) von Mendelssohn-Bartholdy den Dank der Zuhörerschaft entgegen zu nehmen. Ganz besonders muß hier das Verdienst des ersten Geigers, als des Führers der Quartette, des Herrn Konzertmeister *Edgar Wollgandt* anerkannt und rühmend hervorgehoben werden, welcher nicht nur mit seinem herrlichen gesangreichen Quintenton zu wirken, sondern auch durch echtes künstlerisches Verständnis das Ganze zu heben und zu durchdringen wußte, so daß die Partner auch ihrerseits sich angeregt fühlten und ihr Bestes zum Gelingen des Ganzen einzusetzen vermochten. Mit der Aufführung der großen Passion von Bach unter der umsichtigen, sicheren Leitung des Herrn Professor *Hans Sitt* und unter solistischer Mitwirkung der Damen Fräulein *Helene Staegemann* (Leipzig), Fräulein *de Haan Manifarges* (Rotterdam) und der Herren *Jaques Urlus*, *Gerhard Zalsmann* (Leyden), *Ernst Hungar*, schloß am Charfreitage die ganze diesjährige Konzertsaison ab. Eingehenderes über die beiden Riesenwerke, über die neunte Sinfonie von Beethoven und die große Matthäus-Passion von J. S. Bach siehe in No. 1 des dritten Jahrganges vom 1. Mai 1905 dieser Blätter.

Prof. Albert Tottmann

Druckfehlerberichtigung. In dem letzten Leipziger Konzertbericht ist S. 93, siebente Zeile, »Anstrengung« anstatt »Anschauung« zu lesen.

Bochum. 1. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen. Die Tagung wurde mit einem Passionskonzert unserer Evangelischen Gemeinden in der Christuskirche eröffnet. Das größte Interesse beanspruchte einige Stunden später die Aufführung des Kirchenoratoriums »Johannes der Täufer« für Soli, Chor und Orgel von *A. Große-Weischede*, Organist [illegible] Kirche und Lehrer einer Gemeindeschule in Bochum. Das Werk hatte einen starken Erfolg. Am Montag, den 12. März begannen im evangelischen Gemeindehause die geschäftlichen Verhandlungen, von denen die Vorträge hervorgehoben seien. Pastor *Gödde* aus Bochum sprach über das Thema: »Die Orgel im Gottesdienst«.*) Superintendent *Nelle* aus Hamm i. W. verbreitete sich über »Klippen im Gemeindegesang« und behandelte ferner das Kapitel des Gesangbuchgebrauchs, der Fermate und die Schlüsse.

b.

Unserem Mitarbeiter Herrn Königl. Musikdirektor *Paul Blumenthal* in Frankfurt a. O. wurde der Professortitel verliehen.

*) Der ausgezeichnete Vortrag kommt in der heutigen Nummer zum Abdruck. D. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für
HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Stephan Krehl.

Von **Eugen Segnitz.**

Jean Paul sagt einmal, jedes Buch sei der papierne Abdruck eines Menschen. Aber die Zeiten änderten sich und die Menschen auch. Des Dichters Wort paßt heute nicht mehr recht. Denn nicht in jedem Werke gibt uns heute der und jene Autor ein Konterfei seiner selbst. Gar mancher Musenstiefsohn gebärdet sich wild und trutzig und ist doch im Grunde genommen ein recht harmloser Gesell. Vollends unter uns Musikern sind solche Exemplare gar nicht selten. Da meint mancher, es brächte ihm und der Mitwelt großen Gewinn, wenn auch er sein Scherflein zur Moderne beitrüge und auf dem weiten Musikalienmarkte dicke Bände von sinfonischen Dichtungen für allergrößtes Orchester, Musikdramen für ein halb Dutzend Abende und Mysterien, aus denen kein Mensch klug wird, feilböte. Er rennt wie ein vom Teufel der Chromatik Besessener hinter dem und jenem neuen berühmten Tonsetzer drein, statt fein zu Hause zu bleiben und bescheidentlich ein paar brauchbare Sonatinen für ordentliche Schüler zu schreiben. Das Schlimme an der Sache ist noch, daß solch ein Komponistlein eben sich selbst vergißt und verkennt, mit seinem Gemächte nirgends Anklang findet und am Ende über Publikum und Kritik gar weidlich schimpft, weil er sich unverstanden wähnt.



Kurz und gut, ich mag derlei Leute nicht. Und manchem anderen geht es auch so. Viele sehnen sich nach ruhigerem musikalischen Kunstgenusse und es ist ein sehr bemerkenswertes Zeichen der Zeit, daß allmählich die Kammermusik als intimste Kunstausübung wieder viel mehr an Boden gewinnt und sich immer neue Kreise erobert. Kein Wunder! Man wird sachte müde, seit man behufs besseren Verständnisses eines sinfonischen Werkes erst sich

in *Schweglers* Grundriß der Philosophie oder *Fischers* Werk über Logik und Metaphysik vergraben. So habe ich die Gepflogenheit, ab und zu mein Biogenendaktenschen anzuwenden und auszugehen, um Menschen zu suchen, musikalische Leute, die ehrlich genug sind, sich zu geben, wie sie einen der liebe Gott geschaffen hat, die nicht mehr sagen, als sie auf dem Herzen haben. Es sind die stillen Musikanten, die unbeirrt aus ihrem eigenen Wesen heraus schaffen. Ein trefflicher Vertreter dieser Spezies ist *Stephan Krehl*.

Als Leipziger Kind am 5. Juli 1864 geboren, wuchs Krehl in einem musikalischen Familien- und Lebenskreise auf. Er besuchte nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität seiner Vaterstadt, entschied sich jedoch bald für die Musikerlaufbahn und studierte vom Jahre [illegible] an auf den Konservatorien zu Dresden und Leipzig. Dort waren seine Lehrer *Rischbieter* und *Draeseke*, hier *Zwintscher*, *Jadassohn* und *Reinecke*. Im Jahre [illegible] wurde Krehl als Lehrer für Klavierspiel und musikalische Theorie am Großherzoglichen Konservatorium in Karlsruhe angestellt. Das Königliche Konservatorium zu Leipzig berief ihn vier Jahre darnach als Theorielehrer. In dieser Stellung wirkt Krehl noch heute und veröffentlichte zwei musiktheoretische Werke, nämlich die »Allgemeine Musiklehre« und die »Musikalische Formenlehre«, beide in der Göschenschen Sammlung erschienen, worin der treffliche Pädagog förderliche Hinweise gibt und auf relativ eng zugemessenem Raum mit lobenswerter Klarheit und Präzision alle Begriffe darlegt, um besonders auch zu weiteren speziellen Studien der einzelnen Disziplinen anzuregen.

Stephan Krehl ist einer der wenigen, die nicht mit Schnellpressendruck arbeiten und den Musikalienmarkt mit ihren Produkten überschwemmen, sondern nur das in die Welt hinausgehen lassen, was vor der eigenen strengen Selbstkritik stand hält. Der talentierte Komponist gehört auch keineswegs zu den Stürmern und Drängern. Sein Gebiet ist vorläufig noch begrenzt. Neigung und Naturanlage wiesen ihn auf die Pflege des musikalischen Genrestücks, des Liedes und der Kammermusik hin. Hier betätigt sich sein lebhaft entwickelter Sinn für schöne Form, an Wendungen reiche und tiefe Gefühlssprache und wahrhaft intimes Musizieren. Ich halte Krehl für einen der vornehmsten Vertreter der Hausmusik, freilich einer jener im höchsten Sinne. Denn der Begriff »Hausmusik« hat allmählich bei Fachleuten und Kennern gar manches an positivem Wert und gutem Klange eingebüßt — geht es nicht im großen, dann vielleicht im kleinen, denkt so mancher Notenschreiber und auch der und jene Verleger usw. sucht dann unter der Hausmusik-Flagge Neuland für seine Artikel zu erobern. Wie *Carl Reinecke*, so gehört auch Stephan Krehl zu den Berufenen, gerade auf diesem Felde Hervorragendes zu leisten, was seinem Wesen voll entspricht, die Hausmusik selbst aber veredelt und ihr Verbleiben auf wahrhaft künstlerischer Höhe sichert.

Auch Krehls kompositorische Wirksamkeit nahm ihren Ausgang vom Klavier aus: seine ersten Werke sind Sechs Charakterstücke und Zwei Erzählungen (Op. [illegible] und [illegible]). Und in der Tat, der Tonsetzer ist ein begabter Geschichtenerzähler, der sich hier traurig, dort spannend verhält, jedenfalls aber seinen Zuhörerkreis stets zu interessieren weiß. Mich dünkt, gar manchen Zug seines eigenen liebenswürdigen Wesens hat Krehl in diese fein ziselierte, zarte Konturen aufweisende Klaviermusik hineingewebt. Gesteigertes Darstellungsvermögen und intensivere melodische Kraft zeigen die unter dem Generaltitel »Romanzen« (Op. [illegible]) vereinigten Stücke. Sie bilden die Kapitel einer musikalischen Novelle voll von wechselnden Stimmungen und charakteristischen Momenten. Krehl schreibt hier wie anderwärts einen meisterhaften Klaviersatz: seine Stücke sind ganz unmittelbar für das Instrument gedacht und zeichnen sich bei nur mittlerer Schwierigkeit durch besondere Klangschönheit aus. In den »Phantastischen Skizzen« tut der Komponist wieder einen großen Schritt vorwärts. Dieses Op. [illegible] stellt höhere Anforderungen an den Spieler, in Harmonik und Rhythmik zeigt sich mehr Mannigfaltigkeit und wachsendes Selbstbewußtsein und die Phantasie hat ihre Schwingen zu weiterem Fluge wesentlich gekräftigt. Verzehn »Schlichte Weisen« bietet Krehl in den »Kinderstücken« (Op. [illegible]). Es sind außerordentlich fein gearbeitete Sachen, deren melodischer Reiz und poetischer Inhalt sie als eine der besten Erscheinungen unter vielen der Art hervorstechen lassen. Nur darf man sie, glaube ich, nicht schlechthin Kindern in die Hand geben, denn sie stellen wohl recht eigentlich Reflexionen des vom Erwachsenen, der der verschiedenen Betätigung und den abwechslungsreichen Regungen der kindlichen Seele mit aller Aufmerksamkeit folgen. Die volle Wirkungsfähigkeit dieser Miniaturen setzt daher subtile Ausführung betreffs Sauberkeit des Spiels und der musikalischen Dynamik voraus. Gleichfalls »Schlichte Weisen« benannte unser Künstler sein [illegible] Werk. Er läßt darin den genannten Theoretiker durchblicken, gibt aber sämtliche Kanons (denn um diese Kunstform handelt es sich) in so schöner künstlerischer und musikalischer Weise und schöpft so tief aus dem Borne melodischer Erfindung, daß man eben durchaus poetische Tongebilde vor sich hat und nirgends einen lästigen Beigeschmack bloß theoretisierenden Verfahrens empfindet. Als Humoristen ungewöhnlichen Schlages zeigt sich Krehl in seinem Op. [illegible], dem »Spielmannsbuch«. Äußerst gelungen ist da eine Walzerburleske und ein Humoresk. Andere Stücke, z. B. Moment..., Zigeunerromanze und

Nachtgesang« schlagen wieder jene Krehl in hohem Maße eigenen Töne reiner und tiefgesättigter Empfindung an. Ein »Hanakentanz« führt Spieler und Hörer mit seinen hübschen gegensätzlichen Themen nach Mähren. Überhaupt hat sich Krehl mit entschiedenem Glück dem Volkstümlichen zugewandt, besonders in seinen Werken für Klavier zu vier Händen. Die »Slovenischen Tänze« (Op. 9 und 14) sind zug- und charaktervolle Stücke, inhaltlich so recht aus dem innerlichen Volksleben herausgegriffen und in hohem Maße charakteristisch. Ob Krehl einst eine Orientreise unternommen und aus den Fleischtöpfen Ägyptenlands gespeist hat, ist mir unbekannt — auf jeden Fall sind seine »Bilder aus dem Orient« (Op. 12) sehr interessant und werden viele durch die der Sache vollauf entsprechenden sehr originellen Wendungen rythmischer und harmonischer Art frappieren.

Krehls Schaffen war auch für die Kammermusik ersprießlich. Der Künstler debutierte hier mit einer Sonate für Klavier und Violine (Op. 8). Das Werk ist von graziöser und zarter Beschaffenheit, schon formal abgerundet und ein gutes Stück instrumentaler Lyrik. Es wirkt vor allem durch vornehmen melodischen Reiz und durch Klarheit und Einfachheit der musikalischen Gedankenentwicklung. Ganz unvergleichlich fortschrittlicher und persönlicher tritt Krehl aber in dem A dur-Streichquartett (Op. 17) und in dem A dur-Quintett für Klarinette und Saiteninstrumente (Op. 19) auf. Beide Kompositionen sind Produkte eines fein empfindenden Musikers, Sprößlinge einer festgegründeten Innenwelt und Emanationen echt künstlerischen Schaffenstriebs. Frisch pulsierendes Leben und gereiftes technisches Können treten hier zusammen auf. Weit verästelte Polyphonie und ausnehmend schöne Klangkombinationen nebst tiefem Gedankeninhalte verleihen beiden Werken ihr ausdrucksvolles, stark persönliches Gepräge. Auch fehlt es niemals an Stimmungskontrasten und dabei ist doch die Einheit und das Kunstwerk in den einzelnen Sätzen überall streng gewahrt. Auf gleicher Höhe steht auch die F dur-Sonate (Op. 20) für Violoncello und Klavier, mit welcher Krehl anscheinend in eine neue Phase seiner Entwicklung eingetreten ist. Sie tut sich hervor durch großen, energischen Zug, sehr reiche Harmonik und vielfach eigentümliche rhythmische Bildungen. Sehr poetisch ist der schöne langsame Satz in E moll mit seiner Neigung zu Melancholie und Tiefsinn, bedeutend und packend das Finale, dessen anfängliche Strenge im zweiten Thema ganz wesentliche Milderung erfährt.

Auch die Krehlsche Lyrik verdient volle Beachtung. Op. 1, 5, 7 und 10 enthalten manch sinniges, wahr und edel empfundenes Lied. Für ganz vortrefflich halte ich mehrere letzthin erschienene Lieder und Gesänge. Die »Toskanischen Lieder« (Op. [illegible]) sollten z. B. recht bald im Konzertsaale Eingang finden. Sie sind reizend, und einige darunter, wie z. B. »Des Mondes Klage«, »Romfahrt« und »Tändelei«, von jenem schon oben erwähnten, Krehl so wohl anstehenden Humor. Ganz andere Töne freilich schlägt der Liederzyklus »Vom Tode« (Op. 22) an, worin sich der Komponist so tief in die gedankenreichen Dichtungen von *Leuthold*, *Hebbel*, *Lenau* u. a. versenkt und seine eigenen Empfindungen ergreifend zum Ausdruck bringt. Überall zeigt sich hier Krehl als hochtalentierter Tonpoet, welcher dem Wortdichter an Mannigfaltigkeit und Sicherheit der musikalischen Stimmungskunst nichts nachgibt. Und mit jeglichem Werke steigert seine Erfindung stärker und gewinnt seine Darstellung an Originalität und Kraft. Die »Kleinen Lieder für große Leute« (Op. 23) bezeugen es. Sie gleichen Miniaturen von sorgfältigster Ausführung und sind wieder von ganz besonderer melodischer Anziehungskraft und ausgesprochen persönlicher Note.

Mit je einem Werke streifte Krehl bisher andere Gebiete seiner Kunst: das des Männerchorgesanges mit den von *Ed. Hermann* nachgesungenen alten »Spielmannsweisen« (Op. 18), jenes der Orchestermusik mit dem »Vorspiel zu *Gerhard Hauptmanns* Hannele« (Op. 16). Die Spielmannsweisen durchlaufen in ihrer Art eine ganze Skala vollkommen verschiedenartiger Gefühle, sind inhaltlich fest und sicher bestimmt und auch im Satze von nicht geringem Werte. Das Hannele-Vorspiel ist so recht der poetische Niederschlag der wundervollen *Hauptmann*schen Dichtung. Was der Dichter empfand, lebte der Musiker mit ihm durch und hielt es auf seine Weise in der Seele fest. Der Inhalt dieses Orchesterprologs beweist wieder, wie ernst es Stephan Krehl überhaupt mit seiner Kunst nimmt.

Die Orgel im Gottesdienst.

Vortrag auf der XI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Bochum

gehalten von

Karl Glebe, Pfarrer in Bochum.

(Schluß.)

Fürwahr, schier unermeßlich ist die Größe des Segens, den zu vermitteln die Orgel geeignet ist! Deshalb kommt aber auch alles darauf an, daß ihr Gebrauch ihrem hohen Berufe entspreche. Was

wir von der Orgel im Gottesdienst verlangen, möchten wir zusammenschließen in die beiden Forderungen der Stilreinheit und Stileinheit. Unter Stilreinheit verstehen wir dies: jedes einzelne Stück, welches die Orgel zur Begleitung oder selbständig vorträgt, muß sich dem Gottesdienst angemessen sein, in seinem Stimmungsgehalt wie in seinen Ausdrucksformen. Wenn wir Stileinheit fordern, so begehren wir, daß alle Stücke, welche die Orgel vorträgt, zueinander passen und bei aller Mannigfaltigkeit dennoch in einer höheren Einheit zusammenklingen, — was mutatis mutandis ebensowohl von sämtlichen Stücken des Gottesdienstes gilt.

Die Forderung der Stilreinheit ist so alt wie die Verwendung der Orgel im Gottesdienst. Unkirchliche, weltliche, leichtfertige oder gar sittenlose Melodien gehören nicht auf die Orgel, so führt schon im 15. Jahrhundert Cajetan in seinem Kommentar zu Thomas Aquino aus. In einer zu Zerbst 1596 erschienenen Schrift heißt es: »Daß nur der rechte, wahre, innerliche Gottesdienst nicht durch das Orgelschlagen verhindert und etwa üppiger, leichtfertiger, überflüssiger Tanz oder Passamezza gespielt werde.« Die 1709 von Herzog Anton Ulrich herausgegebene Kirchenordnung für Braunschweig-Lüneburg verordnet, daß die Organisten die Orgel so gelinde »führen« sollen, daß man das Singen der Gemeinde hören und vernehmen kann und »des weitläufigen Präambulierens sich enthalten und durchaus keine weltlichen Stücke gebrauchen«. Dies alles besteht heute noch zu Recht. Was nur vermöge eines natürlichen Reizes den Sinnen sich einschmeichelt, lehnen wir für den Gottesdienst ab. Wir geben gewiß dem nach, was lieblich ist und wohllautet, aber zu allererst dem, was keusch und züchtig ist und stark, den Menschen in den Tiefen seines Wesens zu ergreifen und mit neuen göttlichen Lebenskräften auszurüsten. Es leidet keinen Zweifel, daß Volkslieder und Opernmelodien, Konzert- und Salonstücke, wie ernst sie manchmal auch gehalten sein mögen, im Gottesdienst störend wirken. Noch heute überläuft mich eine Gänsehaut, gedenke ich jenes Frühgottesdienstes, da ich einen erkrankten Nachbarn vertreten und als Vorspiel zu »Jesus, hilf siegen, du Fürste des Lebens« hören mußte Abts »Frühmorgens, wenn die Hähne krähn«!

Allein auch viel sogenannte geistliche Musik in ihrer schwächlichen, süßlichen, tändelnden Art setzt unsere Gottesdienste herab und mindert ihre den Willen stärkende Kraft. Das hervorstechende Erfordernis des gottesdienstlichen Orgelstückes ist in musikalischer Hinsicht leidenschaftslose Objektivität und in liturgischer kirchliche Würdigkeit. Spricht überdies noch eine frische, gesund-biblisch-gläubige Subjektivität daraus, um so besser. Kirchenfremde Harmonien, welche dem Konzertsaal angehören, — dort liebt man ja jetzt fast nur noch nervenaufpeitschende und sinnverwirrende Dissonanzen — bleiben dem Gotteshause und seinem Frieden fern. Traurig genug, daß Materialismus und Pessimismus in der heutigen Musikwelt ein schier unbeschränktes Schreckensregiment führen. Vor den Mauern unserer Gotteshäuser aber werde ihm Halt geboten: hier sollen tröstende und erquickende, versöhnende und erhebende, stärkende und ermunternde Töne walten.

Würdig sei der Vortrag: schleppende Langsamkeit wie jagende Hast sind vom Übel. Wichtig ist vornehmlich die Registrierung. Treffend bemerken hierzu die fliegenden Blätter des evang. Kirchenmusikvereins in Schlesien im Jahrgang [illegible] nach einer Warnung vor Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten: »eine Häufung von Dissonanzen drückt noch nicht notwendig Reue und Buße, und volle Orgel und reiche Figuration noch lange nicht Festesfreude aus, wenigstens nicht in der Weise, wie es unser Gottesdienst verlangt.« Gerade hier die weise Mitte halten, die feine Diskretion wahren, welche sich aus der gottesdienstlichen Stimmung wie von selbst ergeben muß, ist eine schwierige Kunst.

Wir deuteten schon an, was wir unter Stileinheit begreifen. Alle Stücke in einem Gottesdienste müssen harmonisch ineinandergreifen, nicht nur Vorspiel und Nachspiel, sondern Vorspiel und Gemeindelied, Gemeinde- und Chorgesang, Schriftwort, Predigt und Gebetswort. Keines soll sich vordrängen, keines darf auffallen. Dienen muß alles im Gottesdienst, jedes in seiner Weise, und über dem erhabenen Ziel sich selbst vergessen. Wo das geschieht, da ist der Gottesdienst auch ein Kunstwerk im höchsten Sinn. Wieviel bleibt freilich da noch zu lernen für uns alle! Die musikalischen Stücke müssen zunächst hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes zueinander passen. Es kann ein Kunstwerk in technischem Sinn meisterhaft, d. h. stilvoll sein, aber dadurch, daß es zu falscher Verwendung kommt, auf unrechtem Platze steht, stilwidrig wirken. Daß man die rhythmisch zu singende Adventsmelodie »Macht hoch die Tür, die Tor macht weit« durch eine Choralbearbeitung über »O Lamm Gottes, unschuldig« einleitet, wie ich es noch vor kurzem erlebte, könnte einem fast die Adventsfreude im Keime ersticken. Einem in Dur gehaltenen Chorale ein Vorspiel in Moll vorauszuschicken, ist auch eine das Gefühl verletzende Ungeheuerlichkeit.

Wir Geistliche sündigen nicht weniger oft und schwer im Bezug auf Stileinheit im Gottesdienst. Gottlob, daß die neue Agende der früheren Willkür, von der man erstaunliche Proben berichten könnte, wenigstens einigermaßen steuert. Indes noch fehlt viel, daß im Hinblick auf die Wahl der Lieder und der ihnen eigenen Melodien, auf die Anzahl und Verteilung der zu singenden Strophen, wie auf

die Schriftstellen und Gebete man allgemein von »schönen Gottesdiensten« reden dürfte. Jener Kandidat, der am Ostermorgen beginnen ließ mit »Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen«, meinte es gewiß gut, machte es aber dem Organisten wie der Gemeinde schwer, sich in den rechten Osterjubel hineinzusingen. Und der rheinische Pfarrer, der im vorigen Jahre auf eine kraftvolle, biblisch-gesunde Himmelfahrtspredigt die Gemeinde anstimmen ließ: »Laßt mich gehn, laßt mich gehn, daß ich Jesum möge sehn!« ließ manche seiner Zuhörer aus allen Himmeln.

Rein äußerlich betrachtet, steht oft die Länge der Predigt in keinem Verhältnis zu denjenigen Stücken des Gottesdienstes, in welchen die Gemeinde tätig ist. Andrerseits darf ein Vorspiel nicht so lang oder gar noch länger sein, als vier bis fünf Strophen des darauf zu singenden Gemeindeliedes.

Mögen nur recht friedlich und freundlich sich begehn, die Gott zusammengefügt hat zu seinem Dienst und im Gottesdienst, sonderheit, Organisten und Prediger. Wo beide ihre Aufgabe im höchsten Sinne auffassen, wo sie Hand in Hand und Herz und Herz vereint zusammen wirken, da wird die Orgel durch ihre Predigt in Tönen zur anderen Kanzel und die Kanzel zu einem Orgelwerk, das die Klänge des königlichen Instrumentes weiht und in den Seelen vertieft und verinnerlicht. Wohlan, laßt uns miteinander und voneinander lernen: wir Theologen, damit wir mehr Musiker, und die Organisten, damit sie mehr Geistliche werden!

Damit sind wir schon von der allgemeinen zu den besonderen Aufgaben der Orgel im Gottesdienst vorgeschritten. Wir möchten sie kurz so umschreiben: Die Orgel hat den Gemeindegesang zu führen. An zweiter Stelle kommt es ihr zu, den Gesang durch ein Vorspiel einzuleiten und durch ein Nachspiel beim Ausgange der Gemeinde aus der Kirche den Gottesdienst wirkungsvoll ausklingen zu lassen.

Obenan steht die Begleitung des Gemeindegesangs. Sie ist die erste und höchste Aufgabe der Orgel im Gottesdienst, zu deren möglichst vollkommner Lösung alles andere Spiel Handreichung tun soll. Handelt es sich doch dabei um ein köstliches Juwel unter den Kleinodien unserer Kirche, um den Choral oder richtiger — denn Choral kommt her von cantus choralis und bedeutet eigentlich das vom Chore gesungene Lied — um das gottesdienstliche Gemeindelied. Unsere deutsche evangelische Kirche ist gesegnet vor den Kirchen aller anderen Völker durch eine Fülle heiliger Lieder für den Mund der Gemeinde. Und wie wunderbar hat sich in ihnen zum geisterfüllten Wort die herzbewegende Weise gesellt!

Es ist bezeichnend, daß Bach, dieser musikalische Luther, auf den höchsten Höhen seiner Kunst — ich erinnere nur an seine Passionen — den Choral eintreten läßt. Nicht umsonst hat Mozart geäußert, er würde alle seine Werke darum geben, wenn er die Weise »Nun ruhen alle Wälder« erfunden hätte. Und hat nicht ein jeder unter uns schon die erhebende und erbauende Kraft unsrer Kirchenlieder machtvoll empfunden, wenn im festlichen Gottesdienste die ganze Gemeinde voll und vielstimmig ihre Choräle sang? nicht erfahren, wie da Trost im Kreuz, Licht im Dunkel, Stärkung in Schwachheit zu finden ist?

Es leuchtet von vornherein ein, daß unermeßlich viel auf die angemessene Begleitung des Gemeindegesanges ankommt, damit die Gemeinde anteilvoll und mit Lust singe. Vornehmlich sollen ihr eignen Sicherheit, Lebendigkeit, Würdigkeit und Erbaulichkeit.

Sicherheit. Das Spiel sei technisch fertig, sauber, fehlerfrei. Der Spieler muß den Choral beherrschen und im stande sein, ihn, wenn es angezeigt erscheint, — und das ist bei allen schwierigeren und zumal bei neu einzuübenden Melodien der Fall — taktmäßig vorzutragen unter passender, dem Charakter der Kirchenjahreszeit, des Liedes und dem Inhalt der einzelnen Strophen, ja Verszeilen entsprechender Registrierung.

Lebendigkeit. Nichts ertötet mehr die Freude und Teilnahme am Gesang, nichts nimmt den Liedern mehr den Schwung und die hinreißende Kraft, als ein schleppendes Zeitmaß. In dieser Beziehung gibt's viel zu klagen. Unser westfälischer Kirchengesangverein hat als Maß für die Viertelnote die Sekunde bezeichnet; geringe Abweichungen nach der einen wie anderen Seite sind dadurch nicht ausgeschlossen. — Ungemein belebt wird der Choral, wenn er rhythmisch gesungen wird. Das geht in Gemeinden, wo es bis dahin nicht geschehen ist, ohne weiteres nicht an. Da müssen die Schulen, die Vereine, die Chöre vorher fleißig üben und dann der Gemeinde Vorsänger sein, die Geistlichen auch ein kurzes Wort der Erläuterung nicht scheuen. Nur nicht zu ängstlich! Man beginne mit den leichter zu erlernenden rhythmisch angeordneten Melodien unsres (es handelt sich um das »Evangelische Gesangbuch für Rheinland und Westfalen«, Dortmund, W. Crüwell) Gesangbuches, etwa: »Allein Gott in der Höh sei Ehr«, »Macht hoch die Tür, die Tor macht weit«, um dann zu schwierigeren überzugehen wie: »Kommt und laßt uns Christum ehren«, »Den die Hirten lobten sehre«, »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, »Gelobt sei Gott im höchsten Thron«, »Erschienen ist der herrlich Tag« u. a. f. In dem Maße, wie die Lust der Gemeinde an solchem Singen wächst, nimmt auch ihre Fähigkeit zu, neue und schwerere Weisen zu bewältigen. Daß die Fermaten, weil sie der Lebendigkeit Eintrag tun und den Sinn stören — ich weise nur hin auf »O Lamm Gottes, unschuldig« — am Stamm

des Kreuzes geschlachtet«, »Nun bitten wir den heiligen Geist« – um den rechten Glauben allermeist« – wegfallen müssen, bedarf keines besonderen Nachweises. Niemand bringt solche »Ruhepunkte« inmitten eines Volksliedes – der Choral ist doch das Volkslied in seiner Potenz! – oder eines Gedichtes an!

Würdigkeit. Man spiele in der Regel nur nach Choralbüchern, und zwar solchen mit kirchlich-klassischem Satze. Der eigner Stimmung und der Eingebung des Augenblicks folgen, ist ein Wagnis, das nicht selten zu unangenehmen Störungen der Stileinheit und peinlicher Verwirrung der Gemeinde geführt hat, und vor dem selbst ein Mendelssohn, wie er einmal warnend schreibt, sich hüten zu sollen glaubte.

Führt ein zu langsames Zeitmaß zu erdrückender Schwerfälligkeit, so andrerseits jede Hast zu verwirrender Unruhe, und hier wie dort ist das Ende dies: die Gemeinde singt nicht mehr oder doch nicht mehr frisch und freudig mit. Nun meint man in solchen Fällen durch recht durchdringende Stimmen dem ersterbenden Gesang aufhelfen zu können — meist mit der entgegengesetzten Wirkung: die Verwirrung und der Lärm wird größer, die Andacht und Erbauung geringer. Im allgemeinen wird ein leiseres Spielen zu empfehlen sein, vornehmlich bei der Liedbegleitung. Auf den Lehrer, der immer laut spricht, achten die Schüler viel weniger als auf den, der in der Regel mit gelassener, klarer und nur in Ausnahmefällen mit erhobener Stimme redet. Jedenfalls kann man bei neuen Melodien oft schon bei der zweiten, sicherlich aber bei den folgenden Strophen die zarteren Stimmen gebrauchen.

Erbaulichkeit ist das letzte und höchste Ziel, das für den Gemeindegesang zu erstreben ist. Hier ist vor allen Dingen die Persönlichkeit des Organisten ausschlaggebend. Persönlichkeit hängt zusammen mit personare = »durchtönen«. Durch alles und jedes Spiel eines Menschen tönt seine Eigenart, sein Wesen, die innerste Erfahrung und Überzeugung seines Lebens hindurch. Was bei Bach in höchster Vollendung sich findet, daß er das Bibelwort mit seinem Herzen durchdringt und, wie es dort gewirkt, mit seiner wunderbaren Musik wiedergibt, also muß es im Grunde und nach dem Maße seiner Gaben und Kräfte bei jedem Orgelmeister sein: daß er das Gemeindelied und das darin webende und wirkende Gotteswort innerlich und persönlich erlebt, dann ist die Wiedergabe seine eigne Tat. Hier ist Subjektivismus im Sinne von fides specialissima, von persönlichstem Glauben, am Platze. Dann wird das Spiel beseelt und ergreift die Seelen anderer. So kommt auch das rechte Sichverstehen zwischen Organisten und Gemeinde zu stande, innerlich und äußerlich. Der Organist wird feinhörig und feinfühlig, er merkt, ob er schneller oder langsamer, lauter oder leiser spielen muß – bisweilen ist ja ein Abweichen von der Regel geboten und ersprießlicher, als wenn man um jeden Preis seinen eignen, wenn auch noch so guten Willen durchsetzte. Hier folge man, wie auch anderswo, dem Dichterwort, daß man durch Dienen zur Herrschaft gelangt.

Es erübrigt uns nun noch, darzutun, in wie hohem Grade zur Hebung und Belebung des Gemeindegesanges und zur Erhöhung der Wirkung des Gottesdienstes beträgt die Wahl und der Vortrag des Vorspiels, die kirchlich und musikalisch korrekte Ausführung der Responsorien und der Schlüsse, der Wegfall der Zwischenspiele und der taktstörenden und sinnentstellenden Fermaten, ein kraftvolles Nachspiel, und wie unsere beiden Grundforderungen der Stilreinheit und Stileinheit auf diese einzelnen gottesdienstlichen Stücke ihre sinngemäße Anwendung finden. Das wollen wir in einem kürzeren, diese Ausführungen beschließenden Aufsatz versuchen.

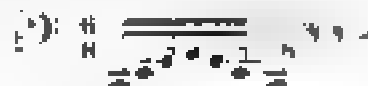
Lose Blätter.

Notenmalerei und Notenscherze.

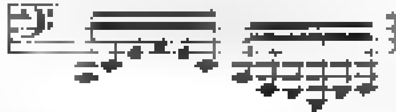
Von Franz Dubitzky-Berlin.

Notenmalerei und Tonmalerei sind zwei verschiedene Begriffe. Zwar – wenn der eine oder der andere meiner verehrten Leser die Ansicht vertreten wollte, daß die Tonmalerei so mancher Komponisten nichts weiter als »Notenc«-Malerei oder deutlicher und deutsch gesagt: Noten-Kleckserei sei, so will ich solcher Behauptung durchaus nicht widersprechen. (Damit man mich übrigens nicht in falschen Verdacht bringe, bemerke ich gleich, daß ich für die »Moderne« bin.) Mit den Tonsetzern, die nur Notenc bringen, mit den Tonmalern, die »Farben« erfinden, aber kein Gemälde zu schaffen vermögen, selbst wenn sie die leuchtendsten und prächtigsten Farben auf der Palette haben, (– die Nebeneinanderreihung der herrlichsten Farben ergibt noch kein Bild, die Nebeneinanderreihung von Noten ergibt noch keine wahre lebensvolle Melodie) – mit den Pseudo-Komponisten will ich mich in meinem Aufsatze nicht beschäftigen, sondern beachtenswerterem und kunstvollem »Notenmalen« mein Auge zuwenden.

Ich sagte: Notenmalerei und Tonmalerei seien zwei verschiedene Begriffe. Recht häufig sehen wir jedoch den Fall, daß die Notenmalerei zugleich Tonmalerei darstellt: Noten, die unserem Auge ein bestimmtes Bild vorführen, zeigen, wenn sie zum Leben erweckt, d. h. zum Tönen gebracht werden, das nämliche Bild unserem Ohr. Betrachten wir z. b. die Baßfigur in Schuberts Lied »Eine Mühle seh ich blinken«:



so erkennen wir sehr leicht in dem Auf- und Absteigen der Noten, in dem Kreisbogen c e g a g e c das Mühlrad und seine rotierende Bewegung. Wir erblicken nur die obere Hälfte des Rades, die untere Hälfte wird vom Wasser bedeckt. Hätten wir das ganze Rad vor Augen, so müßte die Illustrierung durch Noten, die »Notenmalerei« etwa folgendermaßen sich gestalten:



dem oberen Halbkreis müßte sich also der untere Halbkreis c a g e g a anschließen; oberer und unterer Halbkreis ergäben dann zusammen einen vollen Kreis. Was wir bei dem Schubert-Beispiel mit dem Auge erspähen, das gleiche vernimmt beim Erklingen der Baßfigur unser Ohr. Auch das Ohr erkennt in der Begleitungsfigur unschwer das Auf und Nieder usw. des Mühlrades. Notenmalerei und Tonmalerei sind somit in unserem Schubert-Beispiele vereinigt.

Ebenfalls einem »Bogen« begegnen wir bei der »Regenbogen-Weise« aus den Meistersingern:



David Regen-bo- gen

(Müßte nicht das Notenbild richtiger [illegible] lauten, da wir ja in Wirklichkeit bei einer Regenbogenerscheinung den Kreisbogen ⌒ erblicken und nicht, wie Wagners Beispiel zeigt, den Kreisbogen ‿ ?)

In den beiden folgenden Brahms-Zitaten wird meiner Ansicht entsprochen.

»Versunken« (Brahms).



es schlägt mein[illegible] Re- gen- bo- gen die Wel- von

»Abendregen« (Brahms).



Nun wie lieb, daß ein Regen-bogen sich hoch um meine Stir-ne zieht

Ein verwandtes Bild zeigt sich in der Arie »Che quel cor, quel ciglio altero« (»daß dies Herz, die stolze Augenbraue Liebe fühle«) aus Glucks Oper La Semiramide riconosciuta. Marx nimmt an, daß die Vorstellung der stolzen Augenbraue die kühn geschwungene Linie



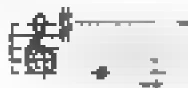
Che quel cor, quel ci- glio al- te- ro

veranlaßt habe (cf. Marx: Gluck und die Oper, Bd. I, 174). Endlich will ich hier beim Kapitel »Kreislinien« noch eine »gewundene« Tonlinie aus Cornelius' »Auftrag« erwähnen:



Band, das um die Har- fe leis geschlungen

In Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« finden wir die Stelle



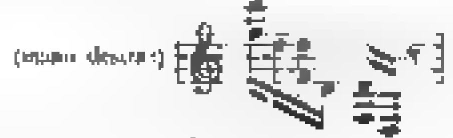
Abgrund

— in dem Hinabgehen von e^1 zum e erblickt das Auge (und besonders das Auge des Sängers oder der Sängerin dieses Liedes) ein in den »Abgrund«-Gehen, eine »Notenmalerei«, und als treffliche »Tonmalerei« empfindet der Zuhörer diese Vertonung. Ein ähnliches Bild haben wir in Schuberts »Lindenbaum«



Der Hut flog mir vom Kop- fe

— das »Hinabfliegen« (c^2 – e) ist für Auge und Ohr nicht übersehbar, nicht überhörbar. Als weiteres Beispiel der gleichen Art weise ich auf die Stelle »es stürzt der Fels« in Rubinsteins Vertonung des Mignonliedes[1]) hin. Rubinstein malt für Auge und Ohr den stürzenden Felsen folgendermaßen:

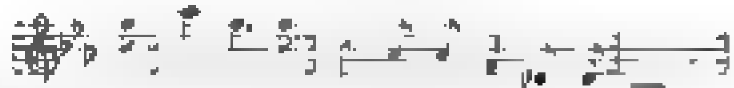
(piano [illegible]) 

Ein Zitat aus der »Götterdämmerung«



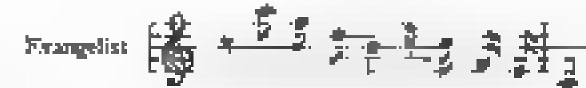
Brünnhilde schläft auch in Träumen

Eine Stelle aus Mozarts »Zauberflöte«



wie [illegible] [illegible] ge- [illegible] in [illegible] ge Nacht

Einem umfangreichen »Hinabgehen« begegnen wir auch in Bachs Matthäuspassion bei den Worten »der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stück, von oben bis unten aus«

Evangelist 

von oben an bis unten aus

Selbst wenn wir nicht wissen, daß a den in der Regel »obersten« Ton des Tenors und c den »untersten« Ton desselben darstellt, werden wir beim Anblick vorstehenden Notenbildes den ungefähren Sinn der Tonfolge erraten, das »oben« und »unten« nicht unbemerkt vorüberziehen lassen.

Für das stufenweise Hinabgehen im Anfang der Leonoren-Ouvertüre



Adagio

trifft man die Auslegung, daß hiermit das »Hinabführen« der Gefangenen in die tief unter der Erde gelegenen Zellen geschildert werde.

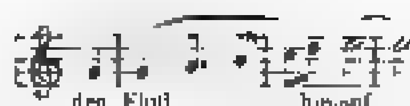
Nun das gegenteilige Bild: »hinauf«. In Hugo Wolfs herrlichem Liede »Kennst du das Land«[2]) treffen wir den Takt



Kennst du den Berg

eine meisterliche Ton- und Notenmalerei: vor Auge und Ohr »türmt« sich deutlich der Berg auf. Paul Scheinpflugs eigenartiges Werk »Worpswede« (Stimmungen aus Niedersachsen für eine Singstimme, Violine, Englisch Horn und Klavier)[3]) enthält die Zeile: »Keckplätschernd drängt mein Segelboot den Fluß hinauf«, aus der Vertonung

[1]) Verlag Senff, Leipzig.
[2]) Verlag Peters, Leipzig.
[3]) Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.



wird Auge und Ohr, selbst wenn im Text das Wort »hinauf« fehlte, das hinauf vollauf erkennen. Das »hinauf« das »Sich-Aufbäumens« gibt sich in Note und Ton gleich überzeugend im Lindwurm-Motiv kund.

Langsam und schleppend.

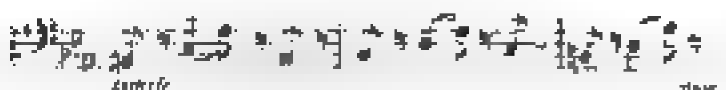




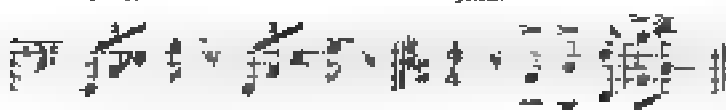
Wir bemerken hier ein stetes Wachsen des »Sich-Aufbäumens«: das Motiv setzt in jedem Takt auf höherer Stufe ein und außerdem vergrößert sich das charakteristische, das »sich aufbäumende« Intervall mehr und mehr. Takt 1 und 2: kleine Terz (es—ges, f—as), Takt 3: verminderte Quarte (g—ces), Takt 4: verminderte Quarte (b—eses), dann reine Quarte (des—ges). Mozart bringt in der Zauberflöte, Weber in seiner Euryanthe und Nicolai in den Lustigen Weibern eine »sich aufbäumende Schlange« (der letzte Komponist allerdings nur eine »bildliche«).

Mozart





Weber *Ibid.*



Nicolai



Die Notenmalerei und Tonmalerei in diesen Beispielen muß auch die Verwandtschaft mit dem Lindwurm-Motiv Wagners einleuchtend ergeben.

Da wir noch im Reiche der Tiere weilen, will ich auch gleich noch zweier anderer Wesen gedenken, deren »hinauf-hinunter« ... die Tonsetzer in Noten verewigt haben: der Frosch und ... der Floh. Die Sprünge des Frosches finden wir z. B. in Händels Oratorium »Israel in Egypten«.



Der Floh hat zahlreiche Kompositionen hervorgerufen. Meister Goethe mit seinem »Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh« ... die Komponisten solcher Töne. Von den vielen Vertonungen der Goetheschen Verse nenne ich hier die von Beethoven und Berlioz und weise außerdem auf ein Konzertstück Paul Gensers, das ... hin. Das Lied des Mephisto in Auerbachs Keller ... folgt nun:

Beethoven



Berlioz

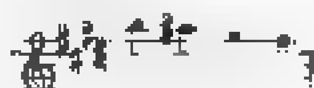




Die vorstehenden »Notenbilder« sprechen bereits genug von der Beweglichkeit des kleinen Geschöpfes. Vom »Hüpfen« zum »Gehen« ist kein großer Gedanken-Schritt, mag es mir also erlaubt sein, gleich zum »Gehen« zu gehen. Ein gleichmäßiges Gehen, ein ruhiges Wandern wird auch im Notenbilde Gleichmäßigkeit bringen, gleiche Notenwerte aufweisen. K. Wetzmann beginnt das Wandermotiv in seinem Orchesterwerk »Im Thüringer Wald« also:



Dieses Notenbild zeigt uns ein gleichmäßiges Fortschreiten: linker Fuß (g), rechter Fuß (a), linker Fuß (h), rechter (c) ... Fuß vor Fuß, Note vor Note. Das umgekehrte Motiv finden wir in demselben Tonstück als »Talabwärts-Wanderung«.



(Daß es im vorstehenden Beispiel »abwärts« geht, ist wohl einleuchtend.)

Im »Siegfried« haben wir als »Wanderer«-Motiv die Tonfolge



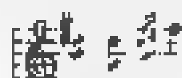
Auch hier sehen wir die Zweiteilung, h = linker Fuß, a = rechter Fuß, b links, gis rechts (und vice versa).

Wir wenden uns einigen andersgearteten Notenmalereien zu. In den Meistersingern begegnen wir dem »Schneckenton«.



David: der Schnecken

Die kleinen Vorschlagsnoten stellen sich dem nachdenklichen Auge als die beiden Fühler der Schnecke dar, und in dem Zurückziehen nach a erkennen wir das Einziehen dieser Fühler. Das umgekehrte Bild, ein Vorgehen, einen Vorstoß entdecken wir in derselben Szene bei der Stelle



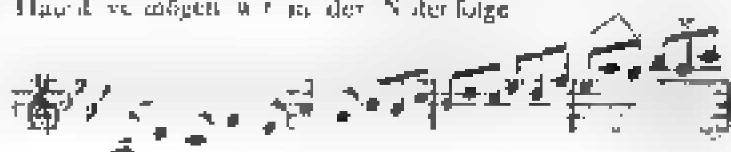
Jetzt ... im Stich

... der Stich wird durch schnellste Vorwärtsbewegung durch den Schleifer bereits dem Auge trefflich angezeigt. In der Götterdämmerung wird das »Stechen« und das hierzu erforderliche Werkzeug dem Auge durch »spitz« aussehende staccato-Zeichen vermeldet:

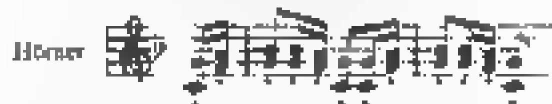


Hagen: Einen stämmigen Bock stechen.

»Das zackige ... Haupt erhebt der schnelle Hirsch« lautet die Stelle in Haydns »Schöpfung«; das »zackige Haupt« vermögen wir in der Notenfolge



leicht festzustellen, wenn wir Note mit Note durch einen Strich verbinden, wie in vorstehendem Beispiel geschehen. höher und höher gestaltet sich vor unseren Augen das Geweih, Zacke um Zacke erblicken wir. (Da wir gerade beim Geweih weilen, will ich nebenbei an einen Hörner-Scherz, der sich in Nicolais Lustigen Weibern befindet, erinnern. In genanntem Werke singt Falstaff: »und drehen ihrem Ehemann ein paar gewaltge Hörner an!« Der Komponist läßt diesen Worten launiger Weise ein paar »Horn«-Takte folgen

Hörner 

— Natürlich hat Falstaff an Hörner »dieser« Art nicht gedacht.)

Schubert gibt in dem Gesange »Nur wer die Sehnsucht kennt« den Worten

Allein und abgetrennt von aller Freude

die Klavierbegleitung



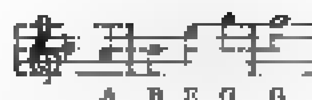
Die Beziehung des »abgetrennt« zu dieser die mano destra und mano sinistra weit voneinander »trennenden« Begleitung ist in die Augen springend.

Alle bisher angeführten Notenmalereien waren auch zugleich in mehr oder minderem Maße Tonmalereien, was dem Auge in der Notenaufzeichnung sich dabot, dasselbe vermochte das Ohr beim Lebendigwerden der Schriftzeichen beim Erklingen der betreffenden Takte in mehr oder minderer Vollkommenheit zu erlauschen. Wir kommen nun zu Notenmalereien, die nur fürs Auge geschaffen sind und am Ohre verständnislos oder ziemlich eindruckslos vorübergehen, vom Ohre nicht oder nur selten bemerkt werden. Eine Notenmalerei dieser Art und zugleich eine Ausnahme der eben gebrachten Regel (— das Thema ist zu bekannt, um überhört zu werden —) stellt sich in der sehr häufig anzutreffenden Verwertung des Namens »Bach« dar.



Ich nenne einige dieser Werke: Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel von Robert Schumann. Phantasie und Fuge über B-A-C-H für Klavier von Franz Liszt. Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturne, Prélude et Fugue sur le thème BACH pour le Piano par Rimsky-Korsakow. Chaconne über BACH für Orgel von Otto Barblan. Phantasie und Fuge über BACH für Orgel von Max Reger. Klavierkonzert Esmoll (2. Satz: Ruhig, mit innerster Empfindung [B, A, C, H] von Hugo Kaun. Passacaglia und Finale über BACH für Orgel von Georg Schumann. Beethoven plante eine Ouvertüre über BACH und der große Bach verlor das Augenlicht vollends, als er eben mit der Komposition einer Fuge beschäftigt war, in die er seinen Namenszug (B-A-C-H) einwebte.

An einige ähnliche Notenmalereien will ich erinnern. Rob. Schumann brachte als Opus 1 »Thème sur le nom Abegg pour le Pianoforte«.



Desselben Meisters »Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes« *) verdanken ihr mannigfacht variiertes »Thema« dem Heimatsort seiner einstigen Verlobten, (Ernestine von Fricken) Asch.



In seinem köstlichen »Album für die Jugend«, in einem »Nordischen Lied (Gruß an G.)« betitelten Stücke gedenkt Schumann des nordischen Komponisten Gade.

Thema 

Im selben Jahre, da Schumanns Abegg-Variationen im Druck erschienen (1831), komponierte Eduard Marxsen (Brahms' Lehrer) eine Phantasie über »CAFFEE«.

Mancher Kritiker hat es Max Reger verübelt, daß er in seiner Violinsonate C dur (Op. 72 — eine wunderbare tiefe Schöpfung) die bösen Herren Rezensenten und die übrige unverständige Welt mit den Schmeichelworten oder richtiger mit den Schmeichel-Noten«



bedachte. Ich finde an dieser witzigen Ohrfeige keinen Tadel. Warum soll es dem Künstler verwehrt sein, Lächeln und Spott der Welt mit Spott und Lächeln zu vergelten? (»Ich stimme mitunter entschieden für Auge um Auge, Kritik um Kritik« — der Lehre »Liebet eure Kritiker!« kann man nicht immer Folge leisten.) Dem Werke, der Violinsonate tut der launige Einfall wahrlich keinen Schaden, denn der Zuhörer ahnt von solchen »teuflischen Dingen« gar nichts, der Zuhörer zerbricht sich nicht den Kopf, um festzustellen, daß diese vier Noten a-f-f-e heißen, mithin das Wort »Affe« ergeben, der Zuhörer weiß überhaupt nicht, ob augenblicklich a oder as, f oder fes erklingt. Ich wiederhole: den Wert des Kunstwerkes beeinträchtigt solch erzürnte Notenmalerei nicht im mindesten, und dem Kritikus, selbst wenn er sich am ganzen Leibe getroffen fühlt, schaden die paar »empfindlichen« Noten auch nicht. Ob solche Notensprache einen Nutzen bringen wird, den bösen Kritiker und die Welt »bekehren« wird, das erscheint mir allerdings fraglich — die Welt ist hart und träge.

Einer »Komponistenrache« begegnen wir übrigens auch in den Meistersingern; durch »Degradierung« der seinerzeit hochberühmten stolzen Arie »di tanti palpiti« aus Rossinis »Tancred«, durch Ummodeln in einen »Schneiderchor« rächte sich Wagner in witziger Weise für die Spötteleien, denen sein ernstes Streben seitens des Komponisten des »Barbier von Sevilla« ausgesetzt war.

*) Eine »kölnische« Kritik brachte die Neuerscheinung mal, Zeitschrift nach der ersten Veröffentlichung dieses prächtigen Werkes, da heißt es: »... das sind wieder einmal Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen kann. Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen. Die sie entstiefgesellen ... sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen in Gedanken Schwänzchen anlegen, gleich Neunen daraus würden. (Ein »Zwiebelmonstrum« diese Kritik, bei der man vor lauter Mitleid nicht zum ... Lachen kommen kann.)

Rossini (Originaltonart F dur)

di tan ti pal pi ti

Wagner

ein Schneider ein Schneider ein Schneider zur Hand,

e tan te pe ne

der viel Mut hat und Ver - stand

Nicht nur Buchstaben, auch Zahlen können zu Notenmalereien verwendet werden. Die Zahl 1 wird durch die Prime ausgedrückt, 2 = Sekunde, 3 = Terz, 4 = Quarte, 5 = Quinte, 6 = Sexte, 7 = Septime, 8 = Oktave, 9 = None (für 0 schlage ich eine »Pause« vor). Berlioz Geburtstag würde danach etwa folgendes Notenbild ergeben

11 12. 1 8 0 3

Ein von dieser Wissenschaft (die vielleicht mnemotechnischen Zwecken gute Dienste leisten könnte) Gebrauch machendes Opus aus dem Jahre 1748 führt den Titel: „Neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Calender Parthienweiß mit 2 Violinen und Basso o Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltsamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Josephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters seel. Erben.“ Der Jahreszahl 1748 wird daselbst durch die Notenmalerei

1 7 4 8

gedacht.

Es läßt sich noch von manchem seltener anzutreffenden beabsichtigten oder unbeabsichtigten Notenscherz berichten. So finden wir z. B. in der Matthäuspassion den Chorsatz

Baß usw. (der Tenor

Laß ihn kreu zigen

setzt dann ein usw.

Laß ihn kreu

Alt Sopr.

Laß ihn kreu Laß ihn kreu

Ob Bach das Kreuz (♯) bei dem Worte »kreuzigen« in notenmalerischer Absicht gewählt hat, kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Ebensowenig vermag ich zu ergründen, daß Schubert in einem Liede »Versunken« den Bindegesprochenen Kamm mit besonderer Überlegung das

2 3 4 5

Bild e ... de ... (... es-as des-ges ...) zuerteilte

Der Bild ge ... ... te Kamm

Als Notenscherz möchte ich es — bei aller Ehrfurcht vor dem Meister — bezeichnen, wenn Lecsh... ... in seinem zweiten »Präludium durch alle Durtonarten« (Op. 39) in jedem Takt eine neue Tonart bringt; ich den Schluß dieses Präludiums: C dur, 1♯, 2♯, 3♯, 4♯, 5♯, 6♯, 5♭, 4♭, 3♭, 2♭, 1♭, C dur). Als einen (übrigens recht interessant klingenden) Notenscherz erwähne ich Jaques-Dalcrozes »Polka enharmonique pour Piano«, in welchem Opus Kreuz- und B-Tonart beständig (fast mit jedem Takte) miteinander wechseln. Einen Notenscherz, dessen Titel schlimme Dinge vermeldet, nenne ich Rubinsteins »Etüde über falsche Noten«[1]. Hier einige dieser »falschen« Noten

forte usw.

Diese unangenehmen Akkorde werden jedoch bei Rubinstein in Arpeggien aufgelöst, die Wirkung ist dann weniger schrill. (Im Vergleich zu mancher modernen »Sinfonie über falsche Noten« klingt die Rubinstein-Etüde rein mozartisch ... so dürften die Anhänger älterer, besserer Sitten urteilen.)

Ein Notenscherz, oder wählen wir den Komparativ und sagen: ein Noten-»Unfug« ist endlich auch die Notenmalerei

an Stelle von

(d. h. der übermäßige Gebrauch von unnötigen Vorzeichen und Doppel-Vorzeichen, wie wir ihn heutigentages oft genug erleben. In »Til Eulenspiegels lustigen Streichen« von Rich. Strauß finden wir z. B. folgende Kreuz-Doppelkreuz- und Tripelkreuz-Malerei

Und nun genug der Notenmalereien und Notenscherze.

[1] Verlag Senff, Leipzig.

Die Musik-Fachausstellung in Berlin.

Die von dem Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine in den Gesamträumen der Philharmonie zu Berlin veranstaltete Musik-Fachausstellung, welche am Sonnabend den 5. Mai, im Beisein des Ehrenvorsitzenden des Ehrenkomitees der Ausstellung, des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen sowie des Herzogs von Sachsen-Altenburg, des Staatsministers Dr. Studt, der Vertreter der städtischen Behörden zu Berlin und Charlottenburg und der Künste und Wissenschaften feierlich eröffnet wurde, macht auf den Besucher einen imposanten Eindruck, und man kann das Unternehmen des genannten Verbandes wohl als ein gelungenes bezeichnen.

Unter den 18 Gruppen der Ausstellung fesseln zunächst die für Orgeln und Harmoniums unsere Aufmerksamkeit. Die Firmen *Sauer & Kuhl*-Berlin und *Walcker & Co.*-Ludwigsburg sind mit je einer Orgel vertreten, die sowohl mit der Hand, als auch auf mechanischem Wege gespielt werden können. Walcker nennt seinen in die Orgel eingebauten Apparat »Organola«. Das automatische Spiel dieser Instrumente entbehrt aber fast jedes mechanischen Beigeschmacks, da der Apparat dem Spieler nur das rein Technische abnimmt, ihm aber in Bezug auf die Registrierung, das Tempo usw. völlig freie

Hand hält. Beide Instrumente haben zwei Manuale und statt der Registerzüge bequem zu handhabende Registertasten. [illegible] Leipzig hat ein zerlegbares Mignon-Harmonium ausgestellt. Das Instrument hat vier Oktaven Umfang, [illegible] Spiele und Forteзug, ist zusammenlegbar und bequem transportabel. Gut montiert, kommt das Mignon-Harmonium im Tonfalle einem Instrument von weit größeren Dimensionen gleich. Des weiteren sehen wir Harmoniums in [illegible] Ausstattung, darunter ein mit allen Neuerungen ausgestattetes gotisches Pedalharmonium mit zwei Manualen und Pedalansatz.

Das Bestreben der Fabrikanten, Form und Farbe der Gehäuse ihrer Instrumente den Ausstattungen der Wohnräume anzupassen, macht sich bei den Flügeln und Pianinos, die auf der Ausstellung in [illegible] Zahl vertreten sind, noch mehr als bei den Harmoniums bemerkbar; ja, es scheint fast, als wenn man in erster Reihe bestrebt ist, nicht etwa ein Musikinstrument zu bauen, sondern ein Ausstattungsmöbel. So finden wir u. a. einen [illegible] mit [illegible] Intarsien, ein Mahagoni-Pianino im Empirestil mit echten Bronzebeschlägen, Flügel und Pianinos in [illegible] und ein [illegible] in Aluminium mit Kupferbeschlägen. [illegible] Duisburg hat einen Resonanzboden konstruiert, der ganz frei schwingt und dem Ton des Instrumentes große Weichheit und Tragfähigkeit verleiht. Als eine wesentliche Neuerung im Pianofortebau ist noch die von [illegible] in Frankfurt a. M. ausgestellte [illegible] für Pianinos anzusehen, welche gestattet, daß angeschlagene Töne, ähnlich wie bei einem Flügel, schon auf halbem Rückwege der Taste beliebig wiederholt werden können, ohne daß sie auch nur einmal versagen.

Unter den Streichinstrumenten sehen wir eine aus einem Stück Holz geschnittene Geige und eine zweite, deren Decke aus [illegible] Streichhölzern besteht. Sonst [illegible] neue Instrumente und einige alte Meistergeigen fesseln das Auge des Kenners. [illegible] Markneukirchen ist es, die gemäß [illegible] Jahre verstehen, aus alten [illegible] für Streichinstrumente einen [illegible] zu erlangen. Den Streichinstrumenten schließen sich die Holz- und Metallblasinstrumente an, die [illegible] zur Schau gestellt werden. Die [illegible] der kgl. Schauspiele Berlin hat eine ganze Posaunenfamilie von der [illegible] bis zur doppelgängigen Kontrabaßposaune, sowie zwei Handinstrumente der Ausstellung zur Verfügung gestellt.

Der Notenstich und Notendruck ist durch drei, der Musikalienverlag durch 45 Firmen vertreten. Eine der interessantesten Gruppen der Ausstellung ist aber die [illegible] Bibliothek, deren [illegible] Aussteller sind: die kgl. [illegible] Bibliothek zu Berlin, Breslau, [illegible] Jena und in privatem Sammler [illegible]. Hier finden wir die Handschriften fast aller bedeutenderen Meister von Bernhard Klein [illegible] und [illegible]. Photographien fast aller bekannten Künstler und viele andere Dinge fesseln das Auge des Historikers,

des praktischen Musikers und des Laien in gleichem Maße.

Von den ausgestellten [illegible] sei hier noch der Notenlern-Apparat [illegible] erwähnt. Er besteht aus einem kleinen orgelartigen Instrument und einer großen Tafel mit den Linien[illegible]. Durch den Druck der entsprechenden Taste auf dem kleinen Instrument erscheint auf der Tafel die gewünschte Note, die durch einen einfachen Handgriff auch gleich in den ihr entsprechenden Klang umgesetzt werden kann. [illegible] hat ein Demonstrations-Harmonium ausgestellt, auf dem Zusammenklänge in der temperierten und in [illegible] Terz- und Quintverhältnis beruhenden mathematisch reinen Stimmungen darstellbar sind, sowie seine beweglichen Tonleitern und seine graphischen Darstellungen von Musikstücken zum Nachlesen [illegible] unterrichtlichen Behandlung der musikalischen Formen.

An Neuerfindungen sehen wir eine [illegible] als Resonanzboden [illegible] in einen Kasten [illegible] Doppelbrett aus Holz, eine chromatische Harfe, bei der alle die Pedale in Wegfall kommen, und den nach seinem Erfinder [illegible] benannten automatischen Notenschreibapparat [illegible]: durch einen Apparat lassen sich mittels des Elektro-Magnetismus Improvisationen auf dem Klavier oder Harmonium aufzeichnen. Die den gespielten Tönen entsprechenden Notenzeichen können dann ohne besondere Schwierigkeit des Lesens auf dem Klavier oder Harmonium wieder in Töne umgesetzt werden.

Die vorhandenen mechanischen Musikinstrumente auch nur aufzuzählen, würde den mir zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten; als vollkommensten unter ihnen, die den Vortrag eines Künstlers in [illegible] Weise wiedergeben vermögen, dürften das [illegible] Orchestrion [illegible] und [illegible], das Mignon-Reproduktions-Klavier sein.

M. [illegible]

Der Ausklang des Wiener Musiklebens 1908

Fast ist es so, als wäre das Musikjahr [illegible] noch weit reicher und vielgestaltiger gewesen als die [illegible] musikalische Saison. Wien als Musikstadt ist unzweifelhaft in einem großen und [illegible] Aufschwung begriffen und es ist ein ganz neues und [illegible] Musikleben, das sich hier erst in der letzten Zeit [illegible] [illegible] hat; aus dem [illegible] heraus hat es sich entwickelt und die alten [illegible] des Musiklebens [illegible] der [illegible] Gegenwart. [illegible] Konzerte für [illegible] und Konzerte [illegible] Arbeiter veranstaltet [illegible]. Der [illegible] Zug im Wiener Musikleben der Gegenwart ist [illegible]. Wenn man bedenkt, was das Osterfest [illegible] gebracht hat [illegible] doch in den Wiener Kirchen am Ostersonntag allein Beethovens [illegible] Messe, die Orgelsolomesse und Krönungsmesse von Mozart, die [illegible] und Paukenmesse von Josef Haydn, die St. [illegible]-Messe von Michael

Haydn, die F-dur-, G-dur- und As-dur-Messe von Schubert, die B-dur-Messe von Joh. Nep. Hummel und die Es-dur-Messe von K. M. v. Weber. An der Spitze jener Vereinigungen, die sich um das populäre Musikleben die größten Verdienste erworben haben, steht der ja auch im deutschen Reich wohlbekannte Wiener »Schubert-Bund«, der vor kurzem in einem großen Konzert, dessen Programm ausschließlich Kompositionen seines Namenspatrons umfaßte, die H-moll-Sinfonie, ein Salve regina für Männerchor und die gewaltige As-dur-Messe aufführte. Namentlich die wundervolle Schönheit der Messe, deren gigantischer Aufbau im Konzertsaal von wahrhaft überwältigender Wirkung war, wurde von dem vielhundertköpfigen Chor unter der Leitung *Adolf Kirchl* würdig zum Ausdruck gebracht. Auch sonst hat es der »Schubert-Bund« an Chor- und Volkskonzerten verschiedener Art nicht fehlen lassen. — Zwei der volkstümlichen Musikpflege gewidmete Vereine, der »Deutsche Chor-Verein« und der »Hietzinger Musik-Verein«, haben sich mit Glück zu gemeinsamem Wirken zusammengetan. Das letzte Konzert dieser unter der Leitung *Josef Reiter* stehenden Künstlerschar bot eine Mozartsche Sinfonie (D-dur, die Menuettlose) und die Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« von J. S. Bach in vollendeter Wiedergabe, voll von Leben und gemütlicher Herzlichkeit. Dasselbe Konzert brachte zwei Chöre mit Orchester (»Mondnacht« von Stefan Milow und »Bergwanderung« von Max Morold) von Josef Reiter und Reiters Instrumentation von Hugo Wolfs »Siegesgesang« — freudig willkommen geheißene Proben seiner großen Begabung. — Auch sonst fehlte es nicht an interessanten Aufführungen verschiedener Art. Der Sängerbund »Dreizehnlinden« brachte die »Graner Festmesse« von Liszt in einem bedeutenden Konzert zu Gehör, der »Konzertverein« führte Liszts Dante-Sinfonie auf und bot in ... Orchester ... eine bemerkenswerte Neuheit, die Singakademie wagte sich an die gewaltige Matthäus-Passion, die »Gesellschaft der Musikfreunde« an die »Jahreszeiten«, ein russisches Orchester spielte unter *[illegible]* Kompositionen russischer Meister, unsere Bläserkammermusikvereinigung lieferte in mehreren glücklich verlaufenen Konzerten auch heuer wieder den Beweis, daß dem Gebiet der Kammermusik für Blasinstrumente mit Erfolg Pflege und Neubelebung zuteil werden kann — in ihrem letzten Konzert bot die Vereinigung z. B. ein sehr originelles Konzert für Klarinette, Bassetthorn und Klavier (Op. 114) von Mendelssohn. — Das letzte philharmonische Konzert brachte unter Mottl die Genoveva-Ouvertüre von Schumann, das liebenswürdige Divertimento in D-dur für Streichorchester und zwei Hörner (Köchel 334) von Mozart und Beethovens fünfte Sinfonie, und die Philharmoniker ernteten mit diesen Werken weit größeren Beifall als mit ihren heurigen Novitäten, die — eine treffliche Komposition von Georg Schumann (»Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema«) ausgenommen — keine freundliche Aufnahme gefunden haben. Man ist begierig zu erfahren, ob die Philharmoniker ihre Gewohnheit, ihre Konzerte abwechselnd von zwei auswärtigen Gastdirigenten leiten zu lassen, auch im nächsten Jahr beibehalten werden. In der Hofoper hat man »Die Hochzeit des Figaro« erneuert — neuer Text, neue Kostüme, neue Dekorationen. Dadurch wurde die Oper ein Ausstattungsstück, und die Pracht der Rokokoräume blendet jetzt die Augen der Zuschauer. Die textliche Umgestaltung durch *Max Kalbeck* enthält manches kleine Rätsel. Durch die Wiederherstellung der Secco-Rezitative hat aber das Werk entschieden gewonnen. Die Besetzung: Herr *Mayr* als Figaro, Herr *Weidemann* als Graf, Frau *Gutheil-Schoder* als Susanne, Frau *Hilgermann* als Gräfin, Frau *Forster-Lauterer* als Cherubin — ist im ganzen wohlgelungen. Der musikalische Teil ist von Direktor Mahler glücklich neueinstudiert und ausgearbeitet worden. — Weniger einwandfrei als diese Mozart-Erneuerung war eine Neuinszenierung des »Lohengrin« an der Hofoper, deren musikalische Wiedergabe alles Opernhafte ins Dramatische umzuwandeln trachtete, während der Chor in seinen historisch treuen — bis auf das Gewicht — Rüstungen fast erstickte und die ethnographisch und kulturhistorisch genau gearbeiteten Dekorationen allen romantischen Zauber ... das Brautgemach eine öde Kaserne. — Wenn die Bilanz aus dem abgelaufenen Musikjahr gezogen werden sollte, so würde sie etwa folgendermaßen lauten müssen: noch bestehen die alten Stätten des Wiener musikalischen Lebens, aber sie sind morsch geworden. Hundertfältig umgrünt und umblüht sie ein aufkeimendes volkstümliches, begeistertes Kunstleben und dieses neue Leben wird sie überwuchern, wenn sie sich nicht beizeiten ihm anzupassen verstehen.

Dr. E. v. Komorzynski.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Mai. Die Königliche Oper brachte *Glucks* Orpheus und Eurydike neu einstudiert zur Aufführung. Das Werk war ungemein reich und kunstvoll in der szenischen Darstellung, aber nicht einheitlich im Stile und mit einer Zutat versehen, die mir unstatthaft erscheint. Aus dem schmerzerfüllten Klagechore am Grabmale der Eurydike tauchte sonst so ergreifend der dreimalige Schmerzensruf des Orpheus hervor. Jetzt führen Unsichtbare den Chor aus, und der Ruf des lyrischen Sängers verliert, einsam ertönend, an Eindringlichkeit. Im Hades liegen die Furien nicht leibhaftig, anstatt dem Eindringenden mit dem wehrenden »Nein« auch handelnd entgegenzutreten. Das Elysium allerdings ist eine reizende Frühlingslandschaft, in der selige Geister mit schwebend sich bewegen und sich mit Blütenzweigen schmücken. Von dort führt nun Orpheus die Eurydike in einem Wandelbilde zur Oberwelt. Es zeigt eine herrlich gemalte Landschaft, paßt aber nicht zu dem Stile des Werkes. Auf dem nach links vom Zuschauer sich bewegenden Boden sieht man das Paar mit großer Anstrengung nach rechts schreiten, dann nach kurzer Zeit, um nicht über den Bühnenraum hinauszugelangen, hinter den zu diesem Zwecke gemalten Gebüschen oder Felsstücken stehen bleiben und, wenn es sich eine Strecke unsichtbar nach links fortbewegt hat, wieder wandelnd vortreten. Das Auge des Zuschauers hat sie dann immer wieder aufs neue links zu suchen, und somit bewegen sie sich für ihn doch nicht vorwärts, sondern rückwärts. Denn nicht die veränderte Landschaft, sondern der veränderte Standort der Wandernden ist hier für den Beschauer maßgebend. Der Boden mußte feststehen und das Paar hätte nur Schrittbewegungen auf derselben Stelle zu machen. Dann fiele jene Anstrengung beim Marschieren auf der sich ihm entgegen bewegenden Fläche fort, und

[illegible]

Rud. [illegible]

Elberfeld-Barmen. [illegible]

Lieder und andere Sachen. [illegible]

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible]

verdienten Beifall. Am besten gefielen die französischen (in französischer Sprache gesungenen) Volkslieder; denn hier fiel ein Hindernis für den reinen Genuß weg, das sich bei den deutschen Volksliedern störend bemerkbar machte: daß diese Volkslieder zu sehr nach Kunstmusik schmeckten, nach dem Parfüm des Salons, nicht aber nach dem Duft des Waldes rochen. — Unser wackeres Wendelstein-Orchester wurde schon gestreift. Sein 7. Abonnementskonzert war eine [illegible] ausgezeichnet durch die Mitwirkung *Juan Manén*, des spanischen Wundergeigers. Er erregte in der Tat eine beispiellose Sensation, die sich noch steigerte, als er kurz nach dem 8. Wendelsteinkonzert ein eigenes Konzert gab und hier u. a. Paganinis [illegible] spielte. Wenn die Tschaikowsky meinte, dieses Stück gehöre ins Varieté-Theater, so ist mir dieser Gedankengang unverständlich. Manén [illegible] uns aus dem Staunen über das Fabelhafte seines Könnens gar nicht herauskommen und zaubert uns damit die Zeiten und die Wirkung eines Paganini heraus. Übrigens verwundert auch der seelenvolle, volle und große Ton dieses Geigers, daß der [illegible] das Tschaikowsky-[illegible] als [illegible] und daher unkünstlerisch empfindet. — Das 9. Wendelsteinkonzert war ein *Richard-Strauß*-Abend. Dr. Richard Strauß dirigierte selbst seine Tondichtungen „Don Juan", „Tod und Verklärung" und das [illegible] hier unbekannte Vorspiel zum [illegible] Akt der Oper „Guntram". Außerdem sang *Frau* [illegible] von der Berliner Hofoper eine Anzahl Straußscher Gesänge mit Orchester und Klavier (an dem Strauß selbst begleitete), darunter [illegible] mit Orchester und [illegible] mit Klavier. Von diesen ist das [illegible] in Bezug auf Stimmung und Einheitlichkeit ein wahres Kabinettstück. [illegible] zu sehr einem dramatischen Fragment gleicht, um als geschlossenes Musikstück vollkommen zu befriedigen. „Don Juan" und „Tod und Verklärung", Werke, die nun bald schon 20 Jahre alt sind und uns trotzdem so taufrisch [illegible] erscheinen, zeigten übrigens die schlechte Akustik des Saales im Zoologischen Garten. Ich wohnte den ersten Aufführungen dieser Werke im Kölner Gürzenich unter Strauß und dem alten Wüllner (Ende der 80er Jahre) als Konservatorist bei und erinnere mich noch sehr deutlich der ungleich gewaltigeren [illegible] Wirkung. Und doch klagen die Kölner mit einigem Recht auch beim Gürzenich über schlechte Akustik. Insbesondere geht im Zoologischen Garten in Leipzig stets die ästhetische Wirkung großen Kraftaufwandes verloren, so z. B. die dramatische Wirkung des Aufeinanderprallens der Ideale mit der harten Wirklichkeit in „Tod und Verklärung". [illegible] des Dirigenten noch der Instrumentation nach, und Strauß selber leitete — und doch kam nur eine ganz matte Wirkung heraus. Es muß darum gesagt werden, daß dieser Saal durch seine schlechte Akustik völlig ungeeignet für musikalische Aufführungen ist. Trotz alledem gestaltete sich der Abend zu einem Triumph für Richard Strauß. Der ungeheure Saal war voll besetzt, und alle diese Menschen rasten förmlich, als die letzten Töne der „Verklärung" verklungen waren. Mögen die Ästhetiker über Strauß' Prinzipien weiter streiten — jedenfalls hat er auf der ganzen Linie gesiegt.

A. [illegible]

[illegible] Eberhardt, [illegible] in Hannover, hat ein neues Übungssystem für sein Instrument erfunden, das für alle Geiger von [illegible] Werte sein dürfte, da es nicht allein die tägliche Übungszeit um ein bedeutendes verringert, sondern auch [illegible] auf eine [illegible] Weise fördert und steigert. [illegible] Wie Eberhardt auf diese neue Idee gekommen, [illegible] Infolge einer schweren [illegible] den größten Teil des Jahres [illegible] Jahren [illegible] Eberhardt [illegible] Schlaganfall [illegible] Trotz allgemeiner [illegible] linken Hand [illegible] Eberhardt [illegible] Kunst [illegible]

[illegible] G. [illegible] in [illegible] Musikalisches [illegible]

Gustav Mahlers sechste Sinfonie, [illegible]

Besprechungen.

Kullak, Adolph. Die Ästhetik des Klavierspiels. [illegible] Leipzig [illegible] Aufl. Herausg. von Dr. Walter Niemann.

[illegible]

Niemann, Walter. Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts [illegible] Leipzig [illegible]

[illegible]

[illegible]

Hugo [illegible] [illegible] Leipzig [illegible]

[illegible]

[illegible], Egon von, [illegible]

[illegible]

Winter, G. Das deutsche Volkslied als Kunst [illegible] Leipzig [illegible]

[illegible]

[illegible] J. Das deutsche Volkslied. Ausgewählt [illegible]

[illegible]

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

[illegible] G. Das Kirchenlied [illegible] Max Hesses Verlag in Leipzig.

[illegible]

[illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



X. Jahrgang
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Johann Michael Haydn.

(1737—1806.)

Sein Leben und Wirken.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

I.

Wenn wir den Namen *Haydns* vernehmen, so sind wir gewöhnt, nur an den Träger desselben zu denken, der ihn zu einem der klangvollsten in der Welt machte, an *Joseph Haydn*. Seinen Ruhm künden unvergängliche Werke. Der Altmeister der Sinfonie und des Streichquartetts, der Vater der modernen Instrumentalmusik überhaupt, der Sänger der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten«, der große Optimist im Reiche der Töne, der echteste Künder der Volksseele unserer deutschen Brüder jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle — und wie man ihn alles nennen mag —.

Es gab aber noch einen *Haydn*, den man über dem großen *Haydn* nicht ganz vergessen sollte, einen *Haydn*, der auch seine Bedeutung hatte, wie wir beweisen möchten. Man hat sich nur zu sehr daran gewöhnt, in der Musik allein die Großen und Größten gelten zu lassen, ihnen Beachtung zu schenken. Man vergißt nur zu oft, daß diese erst zu ihrer umschauenden Höhe gelangen konnten, indem sie auf die Schultern der Kleineren traten, daß sie nur die Bauten krönten, an denen diese in heiligem Eifer gearbeitet hatten. Um gleich auf den Haydn zu kommen, von dem hier die Rede sein soll, auf *Michael Haydn*, den jüngeren Bruder des großen Haydn, so unterliegt es keinem Zweifel, daß er in seinem Schaffen einem Mozart mannigfache Anregung bot. *Otto Jahn* weist auf den unverkennbaren Einfluß der Kirchenmusiken *Michael Haydns* auf *Mozarts* geistliche Werke hin. Eines der eklatantesten Beispiele dieser Einwirkung des älteren auf den jüngeren Meister auf weltlichem Gebiet findet man bei dem Vergleich einer aus dem Jahre 1784 stammenden C dur-Sinfonie *Michael Haydns**) mit der im Jahre 1788 entstandenen Jupiter-Sinfonie *Mozarts*. Hier, wie dort fugierte Schlußsätze mächtiger Anlage. Aber nicht nur das, sondern auch thematische Anklänge und Gleichartigkeit des Stimmungscharakters. Kurz und gut: ein unverkennbares Hervortreten des Umstandes, daß *Mozart* sichtlich unter dem Eindruck des trefflichen, auch durchaus nicht eines gewissen Aufschwunges entbehrenden Werkes seines Salzburger Bruders in Apoll stand, als er seine herrliche, jene Tonschöpfung allerdings in den Schatten stellende Jupiter-Sinfonie schuf. — Doch bevor wir uns jetzt näher einlassen auf eine Bewertung des Schaffens *Michael Haydns*, wollen wir uns zunächst den Lebenslauf dieses Meisters vergegenwärtigen.

*) Das Werk liegt im Verlag von Breitkopf & Härtel in Partitur und Stimmen, mit Vorwort des Verfassers, neu aufgelegt vor.

»Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde«, — hatte *Beethoven* tief bewegt gesagt, als ihm seine Freunde *Andreas Streicher* und *Hummel* auf dem Sterbelager eine Abbildung des Geburtshauses *Joseph Haydns* zeigten. Nun, in dieser »schlechten Bauernhütte« erblickte *Michael Haydn* fünf Jahre nach der Geburt seines großen Bruders in dem kleinen, unweit der ungarischen Grenze gelegenen Marktflecken Rohrau am 14. September 1737 das Licht der Welt. Wie dieser ward auch er von Vater und Mutter — dem Wagenbauer und Marktrichter *Mathias Haydn* und *Maria* geb. *Koller* — zur Religiosität, Tätigkeit und Ordnungsliebe erzogen. Wie diesem ward auch ihm schon im zarten Kindesalter die Liebe zur Musik eingepflanzt. Denn in dem Häuschen der Eltern gab es, da Vater und Mutter stimmbegabt waren, der erstere überdies ein wenig die Harfe spielen konnte, wohl auch kleine Musikaufführungen. Aber freilich lange währte das Glück, im stillen Frieden des Elternhauses aufwachsen zu können, nicht. Der Umstand, daß Haydns Eltern in ärmlichen Verhältnissen lebten, mußte es diesen als eine glückliche Fügung erscheinen lassen, daß wie zuvor *Joseph* und später übrigens auch der drittgeborene Sohn *Johann*, der sein Leben als Hofsänger im Dienste des Fürsten Esterhazy beschloß, jetzt *Michael* Aufnahme im Kapellhause bei St. Stephan in Wien finden konnte. Kaum 8jährig geworden, kam also unser *Haydn* nach Wien, wo er nun seine jugendliche Stimme »zu Gottes Lob und Preis« erschallen ließ. Aus dem Decennium 1745 bis 1755, das *Michael* im Kapellhause in Wien, einer ähnlichen Pflanz- und Pflegestätte der Tonkunst, wie das Alumnat der Dresdner Kreuzschule oder das der Thomaner in Leipzig, verlebte, sind uns einige Erzählungen überliefert, die zeigen, welch Geistes Kind unser Haydn war. Da erfahren wir zunächst u. a., daß seine »herrliche umfangreiche Sopranstimme« im Jahre 1748 beim Leopoldsfest in Klosterneuburg die Aufmerksamkeit der großen Kaiserin Maria Theresia erregt habe, daß sie sich den Knaben vorführen ließ und mit 24 Dukaten beschenkte. Befragt, was er mit dem Gelde beginnen wolle, hätte alsdann *Michael* gesagt, die Hälfte des Geldes bitte er seinen armen Eltern schicken zu dürfen. Weiterhin wird berichtet, er habe unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet zur Prüfung ihrer selbstschöpferischen Versuche, und natürlich habe man ihm darin die entscheidende Stimme zuerkannt. Noch dürfte nicht unerwähnt bleiben, daß er hier auch bereits treffliche Fähigkeiten im Orgelspiel offenbarte, so daß er oftmals den Organisten bei St. Stephan zu vertreten ausersehen wurde. Dabei nun habe ihm nur das Frühaufstehen nicht sonderlich behagt und er habe in dem Bewußtsein, der einzige zu sein, der des Amtes würdig waltete, erklärt, um einen geringeren Preis als um 7 Kreuzer nicht zu spielen. Welche Summe ihm auch ohne weiteres bewilligt worden sei. — Von einem eigentlichen, geordneten Musikunterricht, im Theoretischen wenigstens, konnte für *Michael* in dem Kapellhause kaum die Rede sein. Was er erlernte, das dankte er zumeist sich selbst. Es heißt zwar, sein Bruder *Joseph* sei angewiesen gewesen, ihn, als den jüngeren Kapellknaben, in den Anfangsgründen der Musik zu unterweisen. Auch hat er dann und wann vielleicht einige Belehrung durch den Hofkapellmeister *Reutter*, den damaligen Vorsteher des Chorknaben-Instituts und Leiter der Kirchenmusiken im Stephans-Dome, erhalten. Im wesentlichen jedoch blieb der kleine Sänger sich selbst überlassen. Für den Fleißigen bot indessen Fux' »Gradus ad Parnassum« das Studienwerk par excellence, und daneben konnte er in praxi aus dem Bekannt- und Vertrautwerden mit den Werken der Großen des damaligen Wien, von denen wieder ein *Caldara*, *Palotta*, *Tuma* u. a. Repräsentanten einer ernsten Richtung waren, allen Nutzen ziehen. Kurz, schließlich erscheint es nicht verwunderlich, wenn wir in dem ersten Werke Michaels, was auf uns kam, in der aus dem Jahre 1754 stammenden Missa in honorem Beatissimae Trinitatis, im Gesang und Instrumentalsatz einem vollen Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes begegnen. Glücklicher nun als sein älterer Bruder *Joseph*, der erst im Jahre 1759 nach einigen entbehrungsvollen Jahren eine feste Anstellung als Musikdirektor der gräflich Morzinschen Hauskapelle fand, kam *Michael* bereits im Jahre 1757 in Amt und Brot. Kaum zwanzig Jahre alt, trat er als Kapellmeister in den Dienst des Bischofs von Großwardein, des Grafen Firmian. Seines Bleibens dort war fünf Jahre, also bis zum Jahre 1762. Dann erhielt er durch den Oberststallmeister Franz Lactantius Grafen von Firmian, den Neffen des damaligen Salzburger Fürsterzbischofs Sigismund, Grafen Schrattenbach und nachmaligen Gönner Mozarts, den ehrenvollen Ruf nach der schönen Alpenstadt, der seinem Leben die entscheidende Wendung gab. Als Konzertmeister und Orchesterdirektor der fürsterzbischöflichen Kapelle mit 300 Gulden Gehalt und freiem Tisch kam er dahin. Es kann nun nicht unsere Aufgabe sein, das musikalische Milieu zu schildern, in das er trat. Es kann nur darauf hingewiesen werden, daß die

[1] Von diesem Mozart, dessen Einfluß in Michael Haydns Schaffen [illegible] zu Tage trat, gab der [illegible] Ausgabe alle Werke [illegible] [illegible] Ausgewählte [illegible] Breitkopf & Härtel, Weihnachts[illegible] für Sopran und Alt [illegible] [illegible] Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

stille jener Zeit völlig abseits dem Getriebe der Welt gelegene Salzachstadt in ihrer Art wohl eine kleine Musik-Metropole war. Da vertrat ein *Caplan Adlgasser* würdig die Schule *Eberlins*. Da lebten und wirkten Männer wie *Leopold Mozart*, der ausgezeichnete Oboist *Fiala*, Kapellmeister *Fischietti* u. a. Nun, und der Genius Mozarts des Großen begann auch bald seine Schwingen zu regen. Also es war schon eine musikalische Atmosphäre, in die *Michael Haydn* kam, wenn auch freilich — was für dessen Instrumentalmusik nicht belanglos bleiben konnte — der belebende Lufthauch der Außenwelt nur in schwachem Wellenschlag hereindrang. — Wie sich nun die Lebens-Verhältnisse *Michaels* in Salzburg gestalteten? Wenn man den Aussagungen *Leopold Mozarts* Glauben schenken wollte, hätte es zunächst böse um sie ausgesehen. *Michael Haydn* wird von ihm schlecht und recht als Trinker hingestellt, dessen Weib, die Hofsängerin und Tochter des Domorganisten Lipp, *Maria Magdalena*, als von lockeren Sitten. Nur treten allem zum Glück die beiden Biographen unseres Haydn, *Schinn* und *Otter*[1], energisch entgegen, die als Fachgenossen und intime Freunde wohl einen besseren Einblick in die Lebens-Verhältnisse hatten. Sie sprechen von Michaels Gattin nicht anders als von seinem »vortrefflichen«, von ihm selbst »vorzüglich geschätzten Weibe« und von der »wahrhaft innigen Liebe«, mit der dieser an seinem, ihm schon im zarten Kindesalter vom Tode entrissenen Töchterchen hing. Sie versichern bezüglich des ersten Punktes, daß er sich »niemals gegen die Mäßigkeit versündigt habe«. — Und so dürfen wir denn auch getrost annehmen, daß hier einmal kleinstädtischer Klatsch an der Arbeit gewesen. Zudem mag ja das einfache, schlichte, wohl auch etwas derbe Wesen Haydns dem hofmännischeren Leopold Mozart nicht behagt haben, und die Neigung jenes, einem guten Tropfen im Klosterkeller zu St. Peter seine Würdigung nicht vorzuenthalten, mag ihm, dem strengen, nüchternen Manne ein Greuel gewesen sein. Von den beiden liebenswürdigen Prophezeiungen des letzteren: »Haydn wird sich in wenig Jahren die Wassersucht an den Hals — trinken« oder »wird gewiß immer fauler werden, je älter er wird« ging wohl nicht eine in Erfüllung. Vielmehr fühlt sich Leopold Mozart am 29. September 1778 veranlaßt, seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu schreiben: »Herr Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst.« Das letztere tat nun der »große« Mozart auch nicht. Im Gegenteil, haben wir überzeugende Beweise seiner Wertschätzung des Komponisten Michael Haydn. Da erfahren wir aus einem Briefe, daß er sich nach Wien Werke des letzteren, die er sich eigenhändig abgeschrieben, senden ließ, um sie im Hause van *Swietens*, des kunstsinnigen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, zur Aufführung zu bringen. »Das ›Lauda Sion‹«, heißt es da, »möchte ich gar zu gern hören lassen.« Und dann meldet er von früheren Aufführungen Michael Haydnscher Werke: »Die Fuge In te Domine speravi hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae.« Daß sich auch im kümmerlichen Nachlaß Mozarts eine Anzahl Kirchensachen unseres Meisters fand, sei nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt. Aber nicht nur als Komponisten schätzte *Mozart* seinen Bruder in Apoll. Auch als Menschen konnte er ihn würdigen. Erfahren wir doch, daß er bei seiner Anwesenheit in Salzburg im Jahre 1783 Haydn täglich besuchte. Und um diese Zeit geschah es auch, daß er dem älteren Meister einen Liebesdienst erweisen konnte, der offenbar merken läßt, wie sich in dem beiderseitigen Verhältnis künstlerische Achtung und persönliche Freundschaft die Hand reichten.

Der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo — aus Mozarts Leben nicht eben sehr vorteilhaft bekannt — hatte Haydn mit der Komposition zweier Duette für Violine-Bratsche beauftragt. Dieser aber war heftig erkrankt und konnte die Arbeit nicht zum bestimmten Termine liefern, worauf ihm der hohe Auftraggeber mit Entziehung seiner Besoldung drohte. Da half Mozart aus der Not. Zur rechten Zeit waren die Kompositionen zur Stelle, und zwar in einer Fassung und Gestaltung, die zeigten, daß er bedacht gewesen, etwas des Meisters Würdiges zu leisten. — Kommen wir nun zu den äußeren Lebensschicksalen *Michael Haydns*, so konnten sie sich im stillen Salzburg kaum sonderlich abwechslungsreich gestalten. Es wäre hier zunächst zu berichten, daß sich sein berufliches Fortkommen nur in bescheidenen Grenzen hielt und halten konnte, und daß er, der inzwischen auch zum Domorganisten avanciert war, als Höchstgehalt die Summe von 600 fl. erreichte, einen Betrag, den ihm der im Jahre 1802 an die Spitze des neubegründeten Kurfürstentums Salzburg berufene Erzherzog Ferdinand von Österreich, Großherzog von Toscana, zuerkannte. Damit hatte er also den Kulminationspunkt in seiner pekuniären Stellung erklommen. Aber nach klingendem Lohne stand auch der Sinn des bescheidenen Mannes nicht, und manches vorteilhafte Anerbieten, das ihm in höheren Jahren geworden, hatte er ausgeschlagen, so einen ihm von seinem Bruder *Joseph* verschafften Ruf nach Schloß *Esterház*, wo er das früher von jenem innegehabte Kapellmeisteramt bekleiden sollte u. a. mehr. Salzburg und der Kreis seiner Freunde daselbst waren ihm ans Herz gewachsen. Und so konnte es denn auch geschehen, daß er nur ein einziges Mal »auf Reisen« ging. Das war im Jahre 1801, als er sich nach Wien begab, um eine von

[1] Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzburg 1808.

der Kaiserin Marie Therese, der Gemahlin des Kaisers Franz, bestellte Messe der hohen Auftraggeberin zu überreichen und dann vor beiden Majestäten und vor versammeltem Hofe im Schlosse zu Laxenburg unter seiner eigenen Leitung zur Aufführung zu bringen. Damals konnte er sich auch überzeugen, daß er der Schätzer in der Kaiserstadt an der Donau genug hatte. Neidlos huldigte ihm sein eigener Bruder im Verein mit Männern wie *Eybler*, dem Mozart-Schüler *Süssmayer* u. a. Mit neuen Aufträgen seitens der Kaiserin beehrt, kehrte er nach Salzburg zurück, wo ihn aber nur zu bald die Schrecknisse des Krieges umgeben sollten. Französische Husaren setzten ihm beim Eindringen in die Stadt den Säbel auf die Brust und raubten ihm Hab und Gut. Wohl wurde ihm dieses dann von Freunden zum größten Teile ersetzt und auch sein Bruder *Joseph*, der ihn übrigens zum Universalerben seines Vermögens eingesetzt hatte, aber freilich überleben sollte, unterstützte ihn nach Kräften. Aber für seine Gesundheit scheint doch das Ereignis nicht folgenlos geblieben zu sein, wenn er auch zunächst sich seines Auftrages, der Komposition einer neuen Messe für die Kaiserin, wie er selbst sagte, con amore entledigen konnte. Als er sich dann aber an die Komposition eines gleichfalls von der Kaiserin bestellten Requiems machte, da gab er bereits gegenüber seinen Freunden dem Gefühl Ausdruck, daß er es wohl — wie Mozart — für sich selber schreiben werde. Die Arbeit ging dann auch infolge zunehmender Kränklichkeit nur sehr langsam von statten, so sehr sie auch sein Inneres beschäftigte. Und als der Tag kam, welcher sein letzter sein sollte — der 10. August des Jahres 1806 —, da lag die Totenmesse als ein Torso vor, der, ungleich kürzer als der des Mozartschen Werkes, nur bis zum Liber scriptus in der Dies irae-Sequenz reichte. An einem Mittwoch Nachmittag trug man, was sterblich an dem Meister war, nach dem ob seiner Lage berühmten, altehrwürdigen Friedhof zu St. Peter. Dort, an dem schlichten, den Manen des Verstorbenen errichteten Monument, stand nach Jahren ein andrer deutscher Tondichter, der Größten Einer, in Gedanken versunken. Es war *Franz Schubert!* In einem seiner Reisebriefe lesen wir die von seiner Wertschätzung unseres Meisters Zeugnis ablegenden Worte: »Es wehe auf mich, dachte ich mir, Dein ruhiger, klarer Geist, Du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt Dich gewiß Niemand auf Erden so innig als ich.«

Die Bayreuther Orchesterleiter.

1876—1906.

Von **Erich Kloss.**

Das dreißigjährige Bestehen der Bayreuther Festspiele gibt Veranlassung, uns die musikalischen Physiognomien der trefflichen Künstler anzusehen, die als Kapellmeister dort tätig gewesen sind und dazu verholfen haben, den Weltruhm des Orchesters von Bayreuth zu begründen und zu erhalten. Denn einen Weltruf hat das Bayreuther Orchester in der Tat erlangt. Dieser Ruf dauert schon seit 1876. Der Bayreuther Urdirigent, *Hans Richter*, hat den Grund dazu gelegt.

Es interessiert ebenfalls unsere Leser gerade über diesen, den preisgekrönten Nibelungenring-Dirigenten, einige Daten aus der Jugend und der Entwicklung zu vernehmen, ehe wir seine Eigenart als Dirigent betrachten.

Hans Richter ist am 4. April 1843 in Raab in Ungarn geboren. Er war Chorknabe der kaiserlichen Hofkapelle, besuchte dann das Konservatorium und studierte bei Simon Sechters Theorie der Musik. Dabei bildete er sich zum Hornvirtuosen aus, wie er ja auch bei der Aufführung des Siegfried-Idylls, welches Richard Wagner nach der Geburt seines Sohnes Siegfried in Triebschen seiner edlen Gattin als Morgen-Ständchen darbrachte, das Horn blies. Hans Richter besaß ein ausgesprochenes Talent zur Erlernung der verschiedenartigsten Blas- und Streichinstrumente. Er war eine durchaus musikalische Natur. Darum konnte er später in Bayreuth alles mit seinem Geiste durchdringen, vermochte die kleinsten Einzelheiten persönlich zu korrigieren und dem ganzen Orchester-Apparat den Stempel seiner Individualität aufzudrücken.

Zunächst wirkte der junge Musiker in der Wiener Hofkapelle, dann kam er auf die Empfehlung des Kapellmeisters Esser zu Wagner nach Luzern und leistete bei der Fertigstellung der Meistersinger-Partitur und später auch bei der Einrichtung des Nibelungenringes dem Meister so hervorragende Dienste, daß dieser ihn zunächst bei sich behielt und auch seiner ausgesprochen persönlichen Freundschaft würdigte. Diese innige Freundschaft mit dem ganzen Hause Wahnfried besteht bis auf den heutigen Tag. Man erinnert sich dann seiner Mitwirkung bei der Erstaufführung der Meistersinger (1868) in München, wo er an der Seite Hans von Bülows als Musikdirektor tätig war. Paris und Brüssel bilden die weiteren Etappen auf Richters Lebenswege, der alsbald in seine ungarische Heimat zurückführte, und zwar nach Budapest, an die Nationaloper, wohin ihn Franz Liszt empfohlen hatte. Sein späteres erfolg- und ruhmreiches Wirken an der Wiener Hofoper und jetzt in Manchester (England) ist bekannt.

Richter dirigierte also 1876 die ersten Aufführungen des Nibelungenringes. Die noch nie in dieser Weise gehörten Klänge aus dem unterirdischen Orchester, dem „mystischen Abgrund", übten damals einen solchen Zauber auf das ganze Auditorium aus, daß man alsbald in der ganzen Welt von diesem Geheimnis der orchestralen Wirkung in Bayreuth sprach. Freilich griffen hier alle Faktoren zusammen, die Wagner für die Hervorbringung dieser orchestralen Großtat aufgeboten hatte. Die er-

kommenden Monaten an ihrer Spitze als erster Geiger August Wilhelmj [illegible] eingeleitet durch das be- lebende [illegible] Beispiel und die dauernden Unter- weisungen Wagners und zwar in einem Raume, der seine Vorzüge [illegible] glänzend erwiesen hatte, und diese Erziehung von Monaten [illegible] durch den [illegible] des ersten Meisters [illegible] Wagners eben durch Hans Richter [illegible] Natur und eine gewisse [illegible] die Musiker durch eine Art persönlicher Anziehungskraft an sich zu fesseln [illegible] der Dirigent des ungeheuren Stoffs [illegible] Man [illegible]

[illegible] Monaten. Es mag hierbei gleich betont sein, daß in Bayreuth [illegible] ist die Entfaltung [illegible] Form und noch [illegible] Vorsorge hat [illegible] gekommen, ebenso wie auf der Bühne [illegible]. Das Geheimnis der Bayreuther Wirkung beruht eben in dem Zusammen- wirken aller Faktoren. Auch Richter vermochte nicht etwa das Musikalische über das Dramatische zu stellen; man [illegible] daß er das Dramatische in die musikalische Sphäre erhoben sah, was er [illegible] als getreuer Mittler des Willens im wahrhaftigen Ausdruck der Musik herauszutragen wußte.

So hatte Richter [illegible] gelegt zu der bis heute [illegible] Tradition des Bayreuther Orchesters. 1888 erschien der gesamte Dirigent wieder in Bayreuth und verhalf den „Meistersingern" zu einem unvergleich- lichen Erfolge, der in der Geschichte [illegible]. Er [illegible] darüber. Hier zeigte sich zum ersten Male in voller Deutlichkeit, daß sich Bayreuth im Laufe der Jahre einen Stil errungen habe, eben jenen Stil, den der Meister zur [illegible] Darstellung gewünscht und erstrebt hatte. Alle Faktoren wurden der auf der Bühne [illegible] sowohl der einzeln [illegible] wie die Vereine der kleineren Rollen [illegible] miteinander [illegible] Festwiese [illegible] Bild dramatischer und musikalischer Wirkung zu geben. Alle diese Massen führte Hans Richter mit Begeisterung zum Siege. [illegible] wurde der [illegible] Meister [illegible] begrüßt [illegible], da sich in ihm [illegible] die Zahl seiner Anhänger, Freunde und Verehrer [illegible] ins Außerordentliche gesteigert.

Nach Richter erblicken wir zunächst Levi auf dem Bayreuther Dirigentenpult. Es war im Jahre 1882. Die erste Aufführung des „Parsifal" war nur [illegible] durch [illegible] König Ludwigs von Bayern, der sein Münchener Hoforchester [illegible] dem Meister zur Verfügung gestellt hatte. An der Spitze dieses Orchesters aber stand Hermann Levi. [illegible] Dirigentenfrage [illegible]. Man wird sich erinnern, daß damals gerade die Wahl [illegible] Werkes Wagners [illegible] erregte. Wie wir gesehen haben, hatte Wagner [illegible] In den „Briefen Richard Wagners an Hermann Levi", welche [illegible] Chamberlain [illegible] in den „Bayreuther Blättern" erschienen, finden wir [illegible] und beachtenswerte Mitteilungen aus jener Zeit. Levi [illegible] ebenfalls durch die außerordentliche Vornehmheit, mit welcher er an seine Aufgabe herantrat, und durch die künstlerische Vollendung, mit welcher er dieselbe [illegible] auch die schwierigsten [illegible].

Der [illegible] gewesen, am [illegible] als Sohn eines Rabbiners zu Gießen, hatte eine außerordentlich umfassende Bildung genossen. Seine Kunststudien begann er am Konservatorium in Mannheim, ging dann als Kapellmeister nach [illegible], später nach Rotterdam und Karlsruhe, um 1872 als Generalmusikdirektor nach München, wo er ein be- geisterter Anhänger Richard Wagners und seiner Kunst wurde.

War Hans Richter am Dirigentenpult gleichsam eine Verkörperung [illegible] Elemente in voller Abgeklärtheit, so empfand man hingegen, wenn Levi dirigierte, eine Art [illegible] und [illegible] Stimmungszauber, der gerade dem [illegible]. Man hat darum auch Levi nicht mit Unrecht den Poeten unter den Kapellmeistern genannt. Aber neben dem Stimmungs- [illegible] das Werk [illegible] die bewunderte, geniale Vertretung [illegible] Wagner- schen Kunst [illegible] Bayreuth [illegible] Parsifal unter Levi [illegible] Charakter auf der ganzen [illegible], daß der Klang des Orchesters [illegible] Eindruck [illegible] Klingsors Zaubergarten [illegible]

Levi hatte bei dem Bayreuther Werke, auch als den Münchener Hofopern [illegible], sein Name wird fort- leben als der des berühmten und auserwählten Parsifal- dirigenten.

Neben und nach Levi ist als Parsifal-Dirigent der Wiener Felix Mottl zu nennen, dessen Hauptruhm [illegible] Tristan und Isolde [illegible] ist. Am [illegible] August 1856 geboren, studierte er [illegible] Konservatorium [illegible] Bayreuth, wo er neben Seidl, Fischer und Zumpe bei Wagner in der [illegible] Nibelungenkanzlei gearbeitet hatte. [illegible] in Karlsruhe und [illegible] „Tannhäuser" zur ersten Aufführung [illegible] Triumphe gefeiert [illegible]. Seine musikalische Eigenart, Temperament und Naturanlage [illegible] Bayreuth [illegible] dem Tristan [illegible]. Es ist merkwürdig, wie [illegible] künstlerische [illegible]

[illegible]

nämlich bei Alexander Ritter, dem bekannten Neffen Richard Wagners.

Als letzter in der Reihe der Dirigenten des Bayreuther Festspielhauses sei noch *Siegfried Wagner*, der Sohn des Meisters, erwähnt. Wir betrachten hier bloß seine Eignung als Orchesterleiter, und da zeigt es sich nach allem, was dieser Künstler bisher geleistet, daß auch er zu den Berufenen gehört, daß auch bei ihm das Bayreuther Erbe, schon allein nach der musikalischen Seite hin, ganz zu geschweigen von allem Dramatischen, in den besten Händen ist. Siegfried Wagner hatte schon vor 1896, in welchem Jahre er zum ersten Male einen Zyklus des »Ring« dirigierte, in zahlreichen Konzerten sein hervorragendes Talent als Orchesterleiter bewiesen. Mit der Holländer-Ouvertüre und der [illegible] Wiedergabe vieler klassischer Kompositionen und anderem hatte er bereits die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Man fühlte, wie er sich damals trotz seiner Jugend [illegible] Werke [illegible], wie er jede Pose vermied und hier eine markante Physiognomie zeigte, wie er sicher und bestimmt auftrat und wie er zumal für den genauen musikalischen Kenner durch viele Sonderzüge verriet, daß er nicht nur in den Geist der Werke eingedrungen war, sondern daß er bei der Einstudierung auch die liebevollste Sorgfalt und strengste Gewissenhaftigkeit hatte walten lassen. Im Laufe der Jahre haben sich diese Eigenschaften offenbar noch gesteigert und verstärkt. Siegfried Wagners Physiognomie als Dirigent hat ganz bestimmte Umrisse angenommen. Schon [illegible] konnte Anton Seidl das kühne Wort sprechen, wir besäßen jetzt wieder den Dirigenten, den Wagner unter den Wagnerianern. Wer je den »Ring« unter Siegfried gehört, wird erstaunt gewesen sein über die außerordentliche Verschmelzung des Bühnenbildes mit dem Orchester. Das liegt wohl in der offenbaren dramatischen Begabung des Künstlers begründet. Seine bemerkenswerten und durchweg mit hohem Lob bedachten Regie-Leistungen bestätigen das. Ganz außerordentlich waren diese bei der Neu-Inszenierung des »Rheingold« und der »Walküre« und zumal bei dem »Holländer« von 1901 und dem »Tannhäuser« von 1904. Was hier durch Siegfried Wagner geschaffen worden ist, kann heut im einzelnen nicht erzählt werden; das aufzuzählen und recht zu würdigen erfordert in der Tat eine besondere Abhandlung; man lese die Holländer- und Tannhäuser-Essays, die von berufener Feder nach den Aufführungen in vielerlei Aufsätzen niedergelegt sind, und man wird die Vielseitigkeit dieser künstlerischen Taten bewundern. Das mystische Helldunkel, in welchem sowohl nach der musikalischen wie auch nach der ganzen darstellerischen Seite hin, einschließlich der wundersamen Beleuchtung, die gesamte Holländer-Aufführung in einheitlichem Sinne gehalten war, gab erst das richtige Bild dieses romantischen Dramas. Es war ein Eindruck von solcher Wucht einer Bedeutung, der andererseits deutlich die absolute Richtigkeit des Dargestellten bewies, daß man eigentlich erstaunt war, wie der echte »Holländer« hier erst entdeckt ward. Nicht viel anders war es 1904 bei der Ausführung der Szenen im Venusberg des »Tannhäuser«, wo nur erhabene Beherrschung der Materie und ein kongeniales Eingehen auf die Intentionen des Meisters den Gesamteindruck so einheitlich, so überwältigend gestaltete. Besonders bemerkenswert scheint mir, daß auch für Siegfried Wagner das Kunstwerk als solches durchaus maßgebend ist, und daß er sich z. B. bei der Ausgestaltung des musikalischen Elements trotz starker individueller Züge niemals verleiten läßt, in der großen Musik oder im eigenen Talent als Dirigent zu schwärmen. Zweifellos wird dem Bayreuther Kunstwerk die frisch und sicher zugreifende Kraft des jetzt 37 jährigen noch zu manchem schweren Siege verhelfen!

Neben Siegfried Wagner sind endlich noch auf den Plan getreten die Herren *Franz Beidler* und *Michael Balling*. Ersterer ist dem Hause Wahnfried verwandt geworden, er sowohl wie Balling, der jetzt in Karlsruhe wirkt, haben sich in den letzten Jahren bereits bei mehreren Festspiel-Aufführungen als Orchesterleiter bewährt. Beide sind natürlich auch bei der musikalischen Assistenz tätig gewesen. Beidler hat zudem das Erbe des trefflichen Julius Kniese angetreten: er leitete die Stilbildungsschule zu Bayreuth, nachdem er mehrere Jahre in Rußland tätig gewesen. Michael Balling hat durch sein treffliches Wirken als Nachfolger Mottls in Karlsruhe seinen künstlerischen Ruf, den er bereits früher als Violinist genoß, befestigt und erhöht. Er entwickelt dort eine erfolgreiche und ersprießliche Tätigkeit.

So sehen wir Bayreuth auch nach der musikalischen Seite hin durch bedeutsamen künstlerischen Nachwuchs gesichert. Die Festspiele von 1906 werden dazu beitragen, den altbewährten und hochberühmten Ruf des Bayreuther Orchesters, an dessen Spitze die genannten Künstler gestanden haben, aufs neue zu befestigen und zu erhöhen.

Lose Blätter.

Geschichte der Kirchenmusik in Mähren bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts.[1]

Von H[illegible] Weigl in Brünn.

Um den großen Reichtum des Stoffes, der sich unter diesem Spezialkapitel der Musikgeschichte aufgespeichert hat, in diesem engen Rahmen mit Erfolg bewältigen zu können, müssen wir uns namentlich dort, wo jede Spur historischer Wahrheit schwindet und man nur Vermutungen nachgehen kann, so kurz wie möglich fassen und auch nur jenen musikalischen Geschehnissen unser Augenmerk schenken, die abweichend von der allgemeinen und der deutschen Kirchenmusikgeschichte größere Beachtung verdienen.

Ob und inwieweit die slavischen Volksstämme noch vor Christi Geburt durch Krieg oder Handel mit griechischer und römischer Musik bekannt geworden sind, läßt sich schwer mit Sicherheit behaupten; dagegen geben uns mehrere bis auf unsere Tage erhaltene Choralgesänge aus dem 9. Jahrhundert nach Christi die bestimmte Kunde, daß zu jener Zeit bereits die Musik in den slavischen Ländern eine ausgezeichnete Pflegestätte gefunden hat. Von diesen ersten Funden, die gerade aus jener Zeit stammen, [illegible] der erste römische Bote und Bekehrer Methodius die christliche Lehre unter den Slaven in Mähren verbreitete, sind in erster Linie die aus dem benachbarten Böhmen herübergebrachten Kirchenmelodien: Der Hymnus des heil. Adalbert« und der

[1] Quellenwerke: [illegible] Schilling, Conversationslexikon der Tonkunst. E. Bernsdorf, Universallexikon der Tonkunst. Chr. Ritter von d'Elvert, Geschichte der Musik in Mähren und Schlesien.

Wechselgesang auf den heil. Wenzel zu nennen, die zu jener Zeit eine allgemeine Verbreitung gehabt und selbst noch in unseren Tagen, wenn auch in [illegible] [illegible], gesungen werden.

Die ersten authentischen Nachrichten über das [illegible] Eingreifen [illegible] Wortführer zur Hebung des katholischen Kirchengesanges in Mähren reichen bis auf die Tätigkeit des [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zurück, der nicht nur im eigenen Bistum eine Menge [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], sondern [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], die [illegible] bis heute erhalten sind. Aus den folgenden Jahrhunderten fließen die Nachrichten nur sehr spärlich. Wenn der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz [illegible], dessen Wirken [illegible] sich auch über Mähren erstreckte, von Kaiser Karl IV. an der Prager Domkirche eigene [illegible] zum Dienste der Kirche [illegible] und daselbst [illegible] eine eigene Sängerschule errichtete, so werden gewiß auch an der Olmützer Domkirche vom Markgrafen Johann [illegible] und dessen Nachfolger [illegible] [illegible] [illegible] Einrichtungen getroffen worden sein. [illegible] wie in Böhmen [illegible] auch in Mähren die Literaten-Gesellschaften, die sich zur Aufgabe stellten, an den Feiertagen der Kirche dem Volke die [illegible] vorzusingen [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible]. Diesen Literaten-Gesellschaften verdanken wir auch zahlreiche Denkmäler alter Kirchenmusik in Form von geschriebenen und gedruckten Meß- und Gesangbüchern [illegible]. Schon in jener Zeit gab es an Tondichtern keinen Mangel [illegible] Talente, die nicht nur Neues schufen, sondern auch das [illegible] für die Zeitgenossen und Nachkommen in Büchern [illegible] zu bewahren wußten, wurden [illegible] [illegible]. So der [illegible] Sänger [illegible] [illegible] Schriftsteller [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], der [illegible] [illegible] [illegible] Werken [illegible] [illegible] und [illegible] Gesänge schrieb, ferner der [illegible] des [illegible] zu [illegible] in Mähren Jakob [illegible], der [illegible] dem Schatze des Zunftes [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] Brüder [illegible] und [illegible] [illegible] zu [illegible] beitrug. Geringere Bedeutung kommt dem [illegible] Pfarrer und Schriftsteller [illegible] [illegible] und dem [illegible] Brüder [illegible] Sänger [illegible] [illegible] aus [illegible] zu.

Seit Karl IV. nahm die Zahl der [illegible] in böhmischer Sprache verfaßten geistlichen Lieder [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] schon in den ältesten Gesangbüchern mehrere Lieder [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Melodien, die nicht nur als [illegible] [illegible] aus jener Zeit [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und daher [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Bis zu dem [illegible] des [illegible] Jahrhunderts wurde in den Kirchen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gepflegt [illegible] allgemeinen [illegible] Zulassung der Instrumentalmusik zum Gottesdienste [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] als die Kirchenmusik durch das Auftreten des [illegible] Komponisten [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in Mähren und Böhmen [illegible] Kirchenmusik [illegible]

Eine gesonderte Betrachtung verdient ferner das im Jahre [illegible] von dem kunstliebenden Abte [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in Kloster [illegible] [illegible] Seminar [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Prämonstratenser-Stiftes wurde. An diesem Seminar und gleichzeitig als Organisten an der [illegible] [illegible] war eine [illegible] Anzahl tüchtiger Musiker und Komponisten tätig. Als einer der bedeutendsten aus ihrer Mitte [illegible] [illegible] [illegible] Prämonstratenser Johann Wenzel [illegible] [illegible] genannt, der nicht nur ein [illegible] Musiker, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] in Mähren [illegible] [illegible]

Nach der Aufhebung des [illegible] [illegible] [illegible] durch Kaiser [illegible] [illegible] [illegible] die Kirchenmusik [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Kunst [illegible] [illegible] Kirchenchores [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Trompeten, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufhebung des Stiftes [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

werden. Einen vorübergehenden Aufschwung nahm die Kirchenmusikpflege [illegible] durch den [illegible] Meister und Komponisten [illegible] [illegible] besonderes Verdienst [illegible]. Durch [illegible] Aufführungen der [illegible] Chorwerke [illegible] den Sinn für wahre und echte Kirchenmusik [illegible] zu haben. Von seinen eigenen Kompositionen, [illegible] Messen und [illegible], sind selbst heute noch einige auf dem Repertoire der [illegible] Kirchenchöre.

[illegible]

Was die Musikpflege außerhalb der Klöster betrifft, so [illegible] zu jener Zeit die Namen [illegible] Tonkünstler, unter denen [illegible] Kunst und [illegible] eine besondere [illegible] verdienen.

[illegible]

[illegible] haben [illegible] dem [illegible], daß die Pflege der Kirchenmusik in [illegible] wenn auch [illegible] Wenn auch [illegible] werden, so wird man [illegible] von diesen knappen Mitteilungen erkannt haben, daß [illegible]

gesamtem [illegible] zu werden verdiente und daß es sich lohnen würde, wenn [illegible] oder der andere unserer Musikforscher diesem [illegible] der Musikgeschichte seine Aufmerksamkeit zuwenden wollte.

[illegible]

In Deutschland wohl nur, auch in Italien, in Frankreich und überall hat [illegible] ohne Ausnahme mehr [illegible] der Dichter, der Komponist der Oper [illegible] Meister [illegible] Weber, Mozart oder Beethoven und Rossini. [illegible] hat man [illegible] Aufführung [illegible]. Der [illegible] Dichter und Komponisten [illegible]

[illegible]

[illegible]

sich nicht mehr verteidigen könnten, rief er aus. »Es ist ganz unwürdig, abzubrechen. Man wird mich aber [illegible] [illegible], wenn ich gestrichen [illegible].« »Ach, lieber Meister«, antwortete ihm [illegible] in [illegible] Tone, »haben Sie doch auch Gluck [illegible] [illegible]

Selbst der größte Symphoniker, der je gelebt, hat solchen [illegible] Verstümmelungen nicht entgehen können. [illegible] von der Fidelio-Ouvertüre [illegible] England von Anfang bis zum Ende [illegible] wurde, hat man es an andern Orten gewagt, die Instrumentierung der C-moll-Symphonie [illegible].

Lina Reinhard

Die Vertonung des Goetheschen Faust

Zu den bedeutendsten Kompositionen Robert Schumanns, dessen [illegible] Todestag am [illegible] Juni [illegible], gehören seine Faust-[illegible]. Außer Schumann haben viele andere Komponisten versucht, mit den Mitteln der Tonkunst dem großen Drama Faust [illegible], die verschiedensten Wege sind von Musikern eingeschlagen worden, auf denen sie glaubten, wenigstens den [illegible] Inhalt des Gedichtes mit ihrer Kunst [illegible] zu können. Die Stücke, die der Dichter selbst als Lieder oder Chöre bezeichnet hatte, wurden zuerst zur Vertonung herangezogen, weil sie das Nächstliegende schienen und die Hilfe der Musik gewissermaßen verlangten. Franz Schubert begann mit »Gretchen am Spinnrad« und schuf damit ein Meisterwerk. Beethoven komponierte das Lied vom König mit dem Floh. Eine lange Reihe [illegible] und schöner Leistungen für Bühnenaufführungen [illegible] von Eberwein über [illegible] bis zum [illegible] Bungert, aber doch kaum war ein Werk darunter, das der Fähigkeit des [illegible] Gehaltes [illegible] hätte. Andere wieder versuchten, [illegible] Stücke aus dem Faust für den Konzertgebrauch zu komponieren, und hier brachte es Fürst Radziwill zu großer Beliebtheit. Robert Schumanns Faustszenen werden noch heute zu den bedeutendsten Schöpfungen des großen Romantikers gerechnet.

Von Textbearbeitern wurden Opernbücher [illegible], z. B. für Gounods Margarete und Boitos Mefistofele. Ein Leipziger Musiker, Heinrich Zöllner, hat sogar den Wagemut gehabt, den Faust ganz so, wie Goethe ihn geschrieben, mit Monologen und Dialogen in Musik zu setzen, ein [illegible] erfolgloses Beginnen.

Die [illegible] Instrumentalmusik erschien [illegible] am besten geeignet, den [illegible] Inhalt des großen Werkes auszuschöpfen. [illegible] in seiner Faustsinfonie zu unvergleichlicher Höhe. [illegible] Tondichtung und Richard Wagners Faustouvertüre [illegible] Stück dieser Gattung. An eine Art [illegible] [illegible] hatte der große [illegible] Musiker Hector Berlioz das Goethesche Meisterwerk [illegible], dem er [illegible] Namen »Damnation de Faust« [illegible] gab. [illegible] und die Fassung des Ganzen [illegible] Szenen und einem Prolog [illegible] auf die Bühne [illegible], daß der Direktor des Theaters zu Monte Carlo [illegible] im Jahre [illegible] dem [illegible] Schaffen des Komponisten [illegible] auf die Bühne zu bringen. Der Erfolg [illegible] und [illegible] die Opernbühnen vieler [illegible] größerer Städte zur Nachahmung. Im Theater [illegible] zu Brüssel fand im Februar d. J. eine Erstaufführung statt, und die Berechtigung der Bühneneinrichtung wurde auch dort allgemein anerkannt. Die Partitur des Berliozschen Faust erleidet beim Übergang auf die Bühne, so sagt der [illegible], eigentlich keine Veränderung, die Handlung spielt in zehn Bildern, und bei guter Aufführung kann der [illegible] Komposition nichts von ihrem Zauber verlieren.

Wenig bekannt dürfte sein, daß Berlioz im Alter von [illegible] Jahren bereits [illegible] dem Faust entnommene lyrische Stücke komponierte und als Op. 1 auf eigene Kosten drucken ließ. Mit einem [illegible] Widmungsschreiben schickte er zwei Exemplare der Komposition an den Dichter nach Weimar. Eine Antwort kam aber nicht, der Herr Geheimrat würdigte einen solchen [illegible] Berlioz nicht, wie im gleichen Falle später den Deutschen, Franz Schubert.

Lina Reinhard

Komponistenrache

Als solche betrachtet der [illegible] Artikel im »Neu[illegible]« die [illegible] von 4 Takten der einst berühmten Arie »[illegible]« aus [illegible] Tanz [illegible] in den Schmähreden [illegible] der Beckmesser-Weise in Richard Wagners Meistersingern. Der deutsche Tonsetzer soll sich dadurch am Italiener haben rächen wollen für die Spötteleien, denen sein erstes Streben seitens des Komponisten des Barbier von Sevilla ausgesetzt war. Es wäre [illegible] eine [illegible] und [illegible] Rache gewesen, die Rossinische Melodie als Schandmal darzustellen. Doch sollte es gar keine Rache sein und konnte auch keine sein. Wagner schätzte Rossini hoch und erzählt uns selbst, daß ihn [illegible] Gerüchte von einer Verspottung seiner durch den [illegible] [illegible] Erfindung berührten. Rossini [illegible] ihm bei seinem Besuche, man dürfe ihn, der [illegible] [illegible] nicht so [illegible], daß er zu den schönen Vergnügen [illegible] Beziehungen gerechnet werden könnte. »Durch die [illegible] [illegible] Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte«, schrieb Wagner über seinen Besuch, »machte er den Eindruck [illegible] wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.« Das geschah im Jahre 1860. Erst 1862 aber begann der Meister mit der Komposition der Meistersinger, in denen sich das vermeintliche musikalische Rache-Zitat befindet. Ich meine nun, Wagner habe sich durch Übernahme der Phrase nicht an Rossini rächen, er habe ihn [illegible] ehren wollen. Man [illegible] aber im Volke ständig die hier in Betracht kommende Tanzer-Melodie mit dem Texte singen: [illegible] Tanze [illegible] die Kommerzpfalz [illegible]. Daher [illegible] ich immer die Auffassung, der Meister habe sie den als Hanswurste [illegible] Schneidern in den Mund gelegt, um anzudeuten, daß sie sich den Mut [illegible] wollten. Während sie [illegible] singen, daß ein Schneider Mut und Verstand habe, deutet der Schelm Wagner durch die Musik an, daß er beides erst aus der Schnapsflasche bezieht. So lernte ich [illegible] [illegible] das Lied [illegible] kennen: »Als Nürnberg belagert war« neben den Worten der Helden von der Nadel: »Der [illegible] Mut hat und Verstand«, immer des Meisters Stimme: »Herr, [illegible] die Kommerzpfalz her.« Und ich kann mich dabei des Streiches Wagners und gedenke des liebenswürdigen Rossini, an dem sich zu rächen der deutsche Meister gar keinen Grund hatte.

den zu ehren er aber wohl die Absicht gehabt haben kann. Ein Stückchen des jüngst gestorbenen Tankred lebt frisch in den »Meistersingern« fort. R. F.

Kirchenmusik in Hagenow i. M.

Mit großem Interesse habe ich die Programme der musikalischen Veranstaltungen des »Gemischten Chors« in Hagenow i. M. durchgesehen. Sie umspannen den Zeitraum von 1886 bis 1906 und geben Zeugnis von einem zielbewußten Streben der Vereinigung. Der musikalischen Kräfte in der kleinen Stadt sind es wenig, um so bewundernswerter ist es, was mit ihnen gewagt und durchgeführt wurde. Schumanns vier Balladen »Page und Königstochter«, Chöre und Soli aus Bachs Himmelfahrtskantate, das Passionsoratorium von Heinrich Schütz in der Bearbeitung von Riedel (4 Mal), der Elias und Paulus von Mendelssohn, die Kantaten von Bach »Gottes Zeit ist die beste Zeit«, »Dazu ist erschienen der Sohn Gottes«, »Gott der Herr ist Sonn und Schild«, »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, Samson von Händel, Die Glocke von Romberg, eine große Zahl von Motetten und Liedern, Instrumentalsätze usw. wurden aufgeführt. Hatte man kein Orchester zur Verfügung, so behalf man sich mit Streichquartett und Klavier oder Orgel als Begleitung. Ein Bravo dem Vereine und namentlich seinem Leiter, Herrn Rechtsanwalt [illegible] in Hagenow. R.

Deutschland, Deutschland über alles!

Der Königl. Musikdirektor *M. Koch* in Stuttgart hat eine neue Weise zu unserer Nationalhymne geschrieben. Der Verlag derselben, Albert Auer in Stuttgart, schreibt zur Herausgabe derselben:

»Bekanntlich ist die Weise, nach der unsere Nationalhymne »Deutschland, Deutschland über alles« gesungen wird, österreichische Anleihe. Wir Deutschen haben den schönsten und reichhaltigsten Liederschatz, borgen aber für den ersten und wichtigsten nationalen Hymnus fremdes Gut. Darüber wurde im Kreise derer, die mit nationalem Bewußtsein musikalisches Verständnis verbinden, von jeher Beschämung empfunden.

Das weihende Wort des deutschen Dichters »Deutschland, Deutschland über alles« soll in patriotischen Feiern, an nationalen Gedenktagen zu uns erklingen mit dem kraftvollen Ausdruck deutschen Geistes und deutscher Kraft.

Einen kernhaften Sang, der in seiner frischen Art die jungen Gemüter schon beim Erklingen begeistern, jeden Deutschen, mag er politisch gefärbt sein, wie er will, bei patriotischen Anlässen begeistern wird, bietet hiermit der kgl. Musikdirektor *M. Koch*-Stuttgart.

Es ist zu hoffen, daß seine markige Weise zu »Deutschland, Deutschland über alles« den Weg in die deutschen Lande und Herzen finden wird.

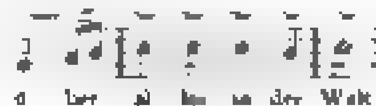
Wo aber das Ausland dem Deutschtum zu huldigen Gelegenheit hatte, war man noch immer in Verlegenheit darüber, mit welchen Klängen das große deutsche Reich eigentlich zu begrüßen war. Denn man weiß ebenso, die Weise zu »Deutschland, Deutschland über alles« gehört den Österreichern, die Weise zu »Heil unserm König, Heil« den Engländern, »Wir treten zum Beten« ist niederländisch. So sind es vielleicht die Klänge eines Militärmarsches, welche die deutsche Flagge begrüßen und der Ausländer denkt sich über den sangesfrohen deutschen Michel, der für seine innersten Gefühle wohl die passenden Worte, aber keine eigenen Noten hat.

Mögen darum Schulen und Schulbehörden, Turn-, Musik-, Krieger- und politische Vereine es als eine Ehrensache betrachten, dem deutschen Volke endlich zu einem eigenen Nationalgesang zu verhelfen.«

Wir bezweifeln, daß die Melodie Erfolg hat. Schon vor ca. 15 Jahren mißglückte ein ähnlicher Versuch mit einer Melodie, die im »Chorgesang« von einem Anonymus veröffentlicht wurde und von *Franz* herrühren sollte. Die Haydnsche Melodie ist dem Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen, und es wird schwer halten, sie da wieder heraus zu bringen. Zudem fehlt es der Kochschen Melodie an Stärke und echter Volkstümlichkeit. Sie steht in C dur und bewegt sich im 4. Takt nach der Dominante G. Dann wird sie folgendermaßen fortgeführt.



Nach dem G dur wirkt der F durteile matt, der Oktavensprung — namentlich in Verbindung mit der schlechten Wortdeklamation — ist nicht volkstümlich. Der Schluß



fährt mit seinem viermaligen c auf einem toten Geleise. So werden wir wohl auch in Zukunft noch die österreichische Weise singen. E. R.

Die VII. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins am 26. und 27. Mai in Neuenburg

brachte in drei Konzerten eine Reihe von Kompositionen zur Erstaufführung, die als ein neuer Beweis dafür gelten dürfen, daß der noch junge Verein außer den weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinaus bekannten Komponisten wie Friedrich Hegar, Hans Huber, Friedrich Klose, Lothar Kempter noch andere schöpferische Talente zu seinen Mitgliedern zählt, die mit Recht Anspruch darauf machen dürfen, von der gesamten musikalischen Welt beachtet zu werden. Ohne Bedenken darf man konstatieren, daß die Anzahl der über der Grenze des Mittelmäßigen stehenden Werke jene der darunter einzuschätzenden erheblich übersteigt, ja man darf, wenn man nicht allzu kritisch urteilt, sogar behaupten, daß die 14 Nummern, welche die Programme der beiden großen Orchesterkonzerte bildeten, durchweg als erfreuliche Proben für das Können unserer Schöpfer gelten durften, und daß eigentlich nur das Kammermusikkonzert einzelne minderwertige Kompositionen aufwies. Ich selbst hatte leider nicht Gelegenheit, dem letzteren beizuwohnen, und gebe bezüglich desselben nur die Meinung wieder, wie sie im allgemeinen bei einem sachverständigen Publikum zum Ausdruck kam. Hiernach galt eine Sonate in D dur für Klavier und Violine von *Woldemar Pahnke* (Genf) als [illegible] der Schöpfungen, die gelegentlich des Festes aus der Taufe gehoben wurden. Ein Satz aus einer Sonate tragique für Orgel von A. Denéréaz (Lausanne) wurde als sehr unklar, ein Streichquartett von *Emmanuel Moor* ([illegible]) als wenig originell bezeichnet, ebenso wurden die Lieder mit Streichquartettbegleitung von *Henri Marteau* (Genf) als nur teilweise gelungen geschildert; gut gefielen dagegen die Lieder am Klavier von *Emile Lauber* (Neuchâtel) und *Georg Haeser* (Basel), sowie drei Orgelstücke von *Otto Barblan*, und allgemein entzückt war man von den Vokalquartetten mit Klavierbegleitung von *Josef Lauber* (Genf).

In den beiden Orchesterkonzerten hörten wir [illegible] von *Hans Huber* (Basel) und *Peter Fassbaender* (Luzern) [illegible]. Ersteres, eine „romantische" Sinfonie in F-dur mit dem Titel [illegible] ist mit dem obligaten [illegible] deren Hauptmotiv im Mittelpunkte der ganzen Sinfonie steht, ein ... Werk [illegible] glänzend durch eine farbenprächtige Instrumentation. Der Komposition liegt das bekannte Gedicht von [illegible] Körner zu Grunde [illegible]. [illegible]

[illegible]

Ganz anders in der Anlage ist die [illegible] Sinfonie in F-dur von Fassbaender, deren Hauptvorzüge in ihrer Frische [illegible] liegen [illegible]. [illegible]

Starken und wohlverdienten Erfolg hatte auch *Joseph Lauber* (Genf) mit seinem leider etwas sehr lang geratenen Violinkonzert [illegible] von *Henri Marteau* [illegible]. [illegible] *Paul Benner* (Neuchâtel) mit einem Werke für Sopransolo, gem. Chor und Orchester [illegible]. [illegible] *Hans Huber* [illegible] *Fritz Brun* [illegible] *Ernst Isler* (Zürich) [illegible] *Carl Vogler* [illegible] *Volkmar Andreae* [illegible] *Friedrich Hegar* (Zürich) hat sich diesmal mit einer Tragödie [illegible] für Sopran und Orchester [illegible]

nicht zu Hause ist. Er schuf textlich und musikalisch eine Art dramatische Szene [illegible]. [illegible] Frau Nina Faliero-Dalcroze, der Gattin des Autors, verdankt. [illegible] *Jaques-Dalcroze* [illegible] *Ernst Isler* [illegible] *Peter Fassbaender* [illegible]

Die Wiedergabe der einzelnen Werke durch das [illegible] war ausgezeichnet.

D. Trapp.

Salome.

Musikdrama in einem Aufzuge von *Richard Strauss*.
Erstaufführung in Leipzig am [illegible]

Heute fand im hiesigen Neuen Theater die erste Aufführung [illegible] von *Richard Strauss* statt, dessen [illegible] Werkes [illegible]. [illegible]

Ich war dieser Erstaufführung [illegible]. [illegible]

[illegible]

D. Trapp.

ebenfalls eine perverse Figur? Ich bitte also nun in dem wiedergegebenen schön geschlossenen Beweise an die Stelle von Salome Klingsor und an die Stelle von Strauß Wagner zu setzen. Sturm der Entrüstung. Aber worüber denn, meine Herren? Über — Ihren Beweis. Aber ich bin ja bezüglich dieses Beweises einer Meinung mit Ihnen!

Es ließe sich aber etwa sagen, daß die Perversität unter gewissen Umständen **kein** künstlerischer Stoff ist, wenn sie nämlich eine künstlerisch notwendige Folie ist. Das ist sie im »Parsifal«, da dem Parsifal die schimmernste Hölle von Zauber-Reizen in Klingsors Garten entgegentreten muß, weil er anders die Hoheit gewinnen, die allein ihn als wahrhaft berufenen Gralshüter erscheinen läßt. Das kann sie in der »Salome« sein, wenn dem Propheten und Asketen Jochanaan die ganze üppige, an den Wahnsinn streifende komplizierte Fäulnis der dem Untergang geweihten alten Welt gegenübergestellt wird. Die Perversität der Salome ist gleichsam eine Efflorescenz dieser Fäulnis und ihr Symbol.

Der Musiker Richard Strauß gewann aus diesem Stoff neue Anfeuerung, an den letzten Grenzen der Kunst und des Lebens zu rütteln, uns wahrhaft Unerhörtes zu sagen. Er hat das Werk nicht aus Freude am Perversen als solchem komponiert, sondern weil ein ihm lag, wie er sich äußerte, und es mußte ihm, dem Komponisten von »Tod und Verklärung«, des »Don Juan«, des »Heldenleben«, aus den angeführten Gründen liegen.

Ich getraue mir daher, die musikalischen und künstlerischen Absichten des Komponisten zu verteidigen. Damit scheidet die Perversität als Gegenstand des Vorwurfs aus. Eine ganz andere Frage ist freilich die, wie weit die dramatische Behandlung des Stoffes eine Verwirklichung der dargelegten kühnen und weitreichenden Absichten enthält. Darüber maße ich mir nach einmaligem Hören kein Urteil an. Aber das eine steht fest, daß die dargelegten Absichten und künstlerischen Potenzen genügen, um die Salome überall des persönlichsten Interesses der Kenner und der Sensation der großen Menge sicher erscheinen zu lassen.

Die Musik ist von einer technischen Schwierigkeit, sowohl was die Instrumentisten als was die Sänger angeht, von der man sich, ohne sie gehört zu haben, kaum eine Vorstellung bilden kann. Alles Massive ist in Bewegung aufgelöst. Daß unsere Künstler trotzdem mit der Aufgabe recht gut fertig geworden sind, beweist, daß die Leipziger Oper im stande ist, mindestens in einem Ausnahmefalle Gutes zu leisten, und läßt erhoffen, daß gesundete Theaterverhältnisse diesen Ausnahmefall zwar nicht zur Regel, aber doch minder selten machen werden.

Im einzelnen sei die Leitung durch Kapellmeister Hagel, die Salome von Frau Dönges, der Jochanaan des Herrn Soomer und die Herodias von Frl. Sengern hervorgehoben. Dr. Max Arend.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. Es hat viel Lärm in dem Hause gemacht. In der Philharmonie nämlich, während die Musik-Fachausstellung stattfand. Nun ist ja Musik gewöhnlich mit einigem Geräusch verbunden. Sie hätte aber auf die Hälfte der täglichen Ausstellungszeit beschränkt werden können. Und sollen. Dann würde man in den übrigen Stunden ungestört haben schauen und lernen und genießen können. Trommel und Orgel, Posaune und Klavier, Laute und Geige, Harmonium und Phonola — ihr Durcheinander hätte man sich schon können gefallen lassen (allenfalls!), aber das greuliche Gekreisch der Grammophone war unausstehlich. Mußte es sein? Wie es scheint, ja. Denn gerade was unkünstlerisch, was geschäftsmäßig war, hatte die Kosten der Ausstellung zu tragen. So kann man es wohl bedauern, darf es aber nicht verurteilen, daß die Ausstellung an einen Jahrmarkt erinnerte. Oder zarter ausgedrückt, daß sie mehr einer Gewerbe- als einer Kunstausstellung glich. Mir schien es nicht, als seien ihre wertvollen, zum Teil kostbaren Schätze recht zur Geltung gekommen. Wenigstens bin ich — allerdings am Vormittag, bald nachdem die Tore des Gebäudes geöffnet wurden — stundenlang allein oder mit nur sehr wenigen in den Sälen umhergewandert, die seltene oder alte Instrumente, die interessante Notenstiche und -drucke, die so kostbare Manuskripte enthielten. Vom alten Bach und seinen Söhnen, von Händel und Haydn, von Mozart und Beethoven, von Weber, Wagner, Marschner, Spohr usw. usw. usw.! Da hatte man u. a. die h-moll-Messe vor Augen und die Matthäuspassion, auch das Wohltemperierte Klavier, die Zauberflöte und den Fidelio, die Neunte Sinfonie, den Freischütz und vieles, vieles andere Große. Wer hätte das alles ohne die tiefste Rührung und Ehrfurcht betrachten können. Dazu kamen dann Neumen und die verschiedenartigsten Tonschriftzeichen vieler Länder und Jahrhunderte, Meistersinger- und Meßbücher usw. Nur wenige der Besucher sahen sich die Entwicklung der Klaviere vom Monochord, Clavichord, Clavicymbal und Hammerklavier zum heutigen Flügel an, wenige dessen heutige einzelne Taste, deren Mechanismus weit reicher ist als der eines ganzen alten Klaviers mit seinen Stiften oder Federkielen. — Vieles von diesen Dingen findet man ja in unseren öffentlichen Instituten, vieles aber ist Privatbesitz. Alles so nahe nebeneinander stehend, während so vieler Stunden zu betrachten und so leicht zu erreichen — das trifft sich so bald nicht wieder. Und doch wäre es wünschenswert und ließe sich schon ermöglichen. Es müßte dann aber vorher dem großen Publikum bekannt gemacht werden, wie viel Seltenes ihm da zu schauen vergönnt wäre.

Eigentümlich berührte das Schriftstück, auf dem Joachim sich noch gemeinsam mit Wagner, Liszt und Bülow unterzeichnet hat. Und seltsam muteten Blätter aus Beethovens Küchenbuche an, darauf der arme, gegen seine Bedienung mißtrauische taube Mann eigenhändig verzeichnet hat, wie viel Kreuzer für Leber (Lebber), Fleisch, Butter (Bukder), Sauerampfer usw. ausgegeben war. Von Lortzing lag eine Quittung aus, der zufolge er in Detmold, wo er im Jahre 1826 am Hoftheater engagiert wurde, monatlich 10 Reichstaler Gage bezog. Das war doch gewiß für jene Zeit und für das noch mehr als heute weltfremde Städtchen eine recht achtbare Summe. Der gute Lortzing hatte immer anständige Gagen, die durch seine Kompositionen und die Gage seiner Frau noch vermehrt wurden. Indes die Fabel, daß die Nation ihn habe im Elend sterben lassen, schafft man nicht aus der Welt.

Die Königliche Oper geht ruhigen Schrittes im gewohnten Geleise. Ihren Spielplan scheint sie zunächst nicht erweitern, scheint Gluck, Weber und Marschner nicht ausgiebiger berücksichtigen zu wollen. Sänger und

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

und [illegible] unserer Zeit. [illegible] und [illegible] [illegible] Mozart [illegible] [illegible] ... Beethoven [illegible] ... [illegible] Tischfacke [illegible]

Leipzig. [illegible] musikalische [illegible] ... Die Aufführung der [illegible] ... Beethoven [illegible] ... [illegible] Kraft [illegible] ... [illegible] Programm [illegible] ... Herzliche Wünsche [illegible] ... [illegible]

Stuttgart. [illegible] ... Beethoven [illegible] ... Mozart [illegible] ...

[illegible] Beethoven [illegible] ... Programm [illegible] Kammermusikabenden [illegible] ... Schubert-Verein. [illegible] Auswahl und Zusammenstellung [illegible] ... [illegible] Beethoven [illegible] ... Mozart [illegible] ... [illegible]

[illegible] großartigen [illegible] ... [illegible]

Dr. [illegible]

Zeitz. [illegible] ... [illegible] Weimarer [illegible] ... [illegible] Iphigenie auf Tauris [illegible] ... [illegible] in Weimar [illegible] ... [illegible]

Dr. Max [illegible]

[illegible] [illegible] ... [illegible]

Zum Besten des [illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] [illegible] ... [illegible]

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 11. Ausgegeben am 1. August 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Johann Michael Haydn

(1737–1806.)

Sein Leben und Wirken.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

II.

Wenden wir uns jetzt dem Schaffen *Michael Haydns* zu, so müssen wir es uns selbstverständlich versagen, ein auch nur annähernd erschöpfendes Bild zu geben. Wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, die charakteristischen Momente hervorzuheben.

Da ruht denn zweifellos die besondere Bedeutung *Michael Haydns* in seinen Kirchenkompositionen. Hier gereichte ihm das gewissermaßen zum Vorteil, was sonst in seinen weltlichen Werken als Mangel sich geltend macht. Wir meinen das Fehlen einer ausgesprochenen starken persönlichen Note in seiner Produktion. Das, was es verschuldete, daß z. B. *Joseph Haydns* gottesdienstliche Musik, vor allem seine Messen, in Mißkredit geraten konnten, das war doch eigentlich hauptsächlich der Umstand, daß zu unverkennbar der lebensfrohe Haydn aus ihnen spricht, der sonnige Optimist, dem, wie er selber sagte, das Herz voll Freude war, wenn er an seinen Gott dachte, daß ihm die Noten wie von der Spule liefen«. Dieser stark subjektive Zug, den übrigens die drei Wiener Klassiker gemein haben, den wir bei dem »Gottsucher« *Beethoven* so gut finden wie bei *Mozart*, der sich von kindlicher Gläubigkeit zum Gottesbewußtsein hindurchrang¹), er geht *Michael Haydn* ab. Und daher kommt es denn auch wohl, daß er in dem Lande, in dem er heute noch seine vornehmste Schätzung findet, in Österreich²), in seinem hierhergehörigen Schaffen selbst über die genannten Großmeister gestellt wird. Wir möchten nun darauf hinweisen, daß die Produktivität *Michael Haydns* auf kirchenmusikalischem Gebiete außerordentlich war, und daß man allein die Zahl seiner Messen auf 35, seiner Gradualien auf 114 berechnen muß. Und dazu kommen nun noch die Litaneien, Vesperpsalmen, Offertorien usw. Das aber sind wiederum nur die Vertonungen lateinischer Kirchentexte. Und wie reich ist das Schaffen unsres Meisters gerade auch auf dem Gebiete des d e u t s c h e n Kirchengesanges.

Bleiben wir zunächst bei den erstgedachten Werken, so gehören zu den wertvollsten seiner Messen unzweifelhaft die Missa Sancti Francisci Seraphici in D moll aus dem Jahre 1803, die zweite der im Auftrage der Kaiserin entstandenen Messen, und die sogenannte »Jubiläums«-Messe in C dur, die *Michael*

¹) S. »Das geistige Band in Mozarts Schaffen«, Musikalisches Magazin, Heft 4.

²) In Wien gehören seine Werke noch zum eisernen Bestand im Repertoire der Kirchenchöre.

Haydn im Jahre 1782 zur Feier des 1200jährigen Bestehens des salzburgischen Kirchenstaates schrieb, und die dem Gründer Salzburgs, dem heiligen Rupertus, zugeeignet ist. Es wären sonst noch als edle Werke ihrer Art zu nennen die Theresien-Messe in Ddur, die erste der für die Kaiserin geschaffenen Messen, die beiden weihevoll ernsten schlichten Choralmessen in Amoll und Dmoll u. a., dann auch die beiden Requiems, von denen das erste im Jahre 1771 aus Anlaß des Todes des Erzbischofs Sigismund entstand und uns heute doch in seiner Tonsprache vielfach schon ganz Mozartisch anmutet,[1] während das andere, wie bereits oben gesagt, Torso blieb. In allen diesen Werken, wie in den Litaneien und Vespern, weiterhin auch in den kleineren Chorgesängen, vor allem in den vielen schönen Gradualien[2] und Offertorien, verleugnet *Michael Haydns* Stil seine Zugehörigkeit zu der damals herrschenden verweltlichten Richtung nicht. Indessen begreiflicherweise vermochte das spezifische Opernelement, die Vorliebe für den Ziergesang usw. über den schlichten frommen Meister, der in Salzburg abseits des Welttreibens lebte, keinen vorherrschenden Einfluß zu erlangen, und überdies machen sich da und dort, wie in den schon genannten Choralmessen, dann in den herrlichen Responsorien für die Karwoche,[3] doch auch Einwirkungen älterer Vokalkunst geltend.

Anders stellt er sich in seinen deutschen Kirchengesängen dar, die, was ihre musikalische Diktion anlangt (s. S. 17), mehr der weltlichen Vokalmusik zuneigen.

In der Instrumentalmusik spricht *Michael Haydn* durchaus das Idiom eines *Joseph Haydn* und *Mozart*. Nur fehlt eben seinen musikalischen Gedanken jene kraftvolle individuelle Prägung, die das Wesen echtester und höchster Originalität ausmacht. Nun, und der Ausbau nach der formalen Seite, die Erweiterung der Durchführungsteile usw., hatte zur Voraussetzung das Walten der treibenden Kräfte eines rege pulsierenden Geisteslebens gehabt. Für die Entfaltung solcher aber gab es unter der Herrschaft des Krummstabes in dem kleinen, stillen Salzburg wenig Raum. Hier stellte sich von selbst ein gewisses Sich-Bescheiden ein. Und dieses gibt der Tonsprache ihr Gepräge. Die Instrumentalmusik diente ausschließlich dem Zwecke der Unterhaltung, und der Meister befleißigte sich demzufolge mehr, sich in der Redeweise seiner Zeit formgewandt und sicher auszudrücken, als gerade Tiefen zu ergründen oder Höhen zu erklimmen. Daß er dabei aber doch zuweilen ein ganz respektables mittleres Niveau zu erreichen vermochte, zeigt mancher Sinfoniesatz, manches Kammermusikwerk. Das erhellt übrigens u. a. auch daraus, daß eines seiner Streichquintette — ein »Notturno« in Cdur vom 7. Februar 1773 — fälschlich unter Joseph Haydns Namen bei Joh. André, Offenbach erscheinen und bis heute noch unter ihm gespielt werden konnte.[4]

Ein ähnliches Sich-Bescheiden kommt nun auch in der deutschen Vokalmusik Haydns zum Ausdruck. »Gebt mir Texte und verschafft mir die ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm bleiben.« Dieser Ausspruch *Haydns* kennzeichnet am besten die Lage der Dinge. Eine Entwicklung zum Großen, Freien war bei den Verhältnissen, in denen der Meister lebte, ausgeschlossen. Ein gemütlicher, beschaulich sinniger Zug, das wurde das Signum seines Schaffens. Er ruht über seinen Instrumental-Werken, er ist auch das charakteristische Moment in seinen Vokalsachen mit deutschen Texten. Dabei geht es im Weltlichen[5] wie im Geistlichen zumeist nicht ohne etwas Biedermeierhaftes ab, im letzteren nicht ohne einen Hang zu einer für unsern Geschmack allzu volksmäßigen Melodik, wie manche seiner heute noch in Österreich, vor allem den Alpenländern, beliebten deutschen Meßgesängen, wie »Hier liegt vor deiner Majestät«,[6] »Wir werfen uns darnieder« usw. beweisen. Aber deutsch ist die Tonsprache doch. Und das ist bedeutsam. Es war ein nationaler Zug in dem Katholizismus des Salzburger Ländchens jener Zeit. W[illegible] die Reformation auch für die katholischen Länder den Anstoß gegeben hatte zu der Entstehung von

[1] In Dresden [illegible] es der Kirchenchor der Johanniskirche (Hans [illegible]) in den Jahren 1865 und 1868 wieder [illegible] zur Aufführung.

[2] Im Verlag von [illegible] & Söhne (Beyer & Mann) veröffentlichte der Verfasser [illegible] Zahl. Die [illegible] gemischten Chor und Orgel.

[3] Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) gab der Verfasser heraus: Fünf Passionsgesänge für gemischten Chor und Orgel. Auch das [illegible] gehört darunter.

[4] Hier ist zu erwähnen, daß [illegible] Andante enthaltend, das man ebensowohl *J. Haydn* zuschreiben könnte, eine Symphonie [illegible] (Zwischenaktmusiken zu Voltaires Trauerspiel »Zaire«) [illegible] Mozarts [illegible] Ausgabe [illegible] I. II. S. 542 [illegible] Orchester [illegible] (Haydn [illegible] Wien [illegible] zur Aufführung kamen. Das gedachte [illegible] Notturno [illegible] wurde wiederholt im [illegible] Verein zu Dresden beifällig aufgenommen. Zugleich mag darauf hingewiesen werden, daß [illegible] der Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel veröffentlichtes Klavier-Album [illegible] Meister [illegible] Einblick in seine [illegible] Werke gewährt. Ferner veröffentlichte er im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) eine Arie für Violine und Klavier (Orgel) und das Menuett für Violine und Klavier [illegible] gespielte.

[5] Einige [illegible] Lieder, darunter zwei als [illegible] zu bezeichnende [illegible] und »Die Vergänglichkeit [illegible]« veröffentlichte der Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel.

[6] Am Mondsee oder [illegible] in Österreich allgemein im Gebrauch.

Gesangbüchern« zur Pflege des Gemeindegesanges, so blieb doch auch das Erwachen des nationalen Empfindens dort, wo *P. Simon Rettenbacher* schon im 17. Jahrhundert ein Gedicht betiteln konnte »Germania invicta si coniuncta« »Deutschland unüberwindlich wenn einig«, nicht unbemerkt. Ja, es gärte daselbst auch im Josephinischen Geist der Aufklärung und Toleranz, und der Park des Schlosses Aigen, den Michael Haydn in einem seiner schönsten vierstimmigen Gesänge, von denen dann die Rede sein soll, besang, war das Stelldichein der Männer gewesen, die sich in diesem Sinne gefunden hatten.[1]) Was Wunder, daß *Haydn* wenigstens nicht unberührt von den Regungen deutschen Geisteslebens blieb und seine Leier auf Akkorde stimmte, die in der Seele unseres Volkes schlummerten. Dort im »Haydn-Stübchen« des kühlen Klosterkellers zu St. Peter im trauten Verein mit Gesinnungsgenossen und Freunden, unter denen der Pfarrer des von ihm viel besungenen Arnsdorf, *P. Werigand Rettensteiner*, seinem Herzen besonders nahe stand, entstanden jene vierstimmigen Gesänge, in denen man die ersten unbegleiteten deutschen Männergesangs-Kompositionen[3]) vor sich hat und die uns von allem singen und sagen, was nur die Brust des deutschen Mannes bewegte. Sie preisen Erzherzog Karl als siegreichen Helden, beklagen das »Fällen der Freiheitsbäume in der Schweiz«, d. h. die Begründung der sogenannten Helvetischen Republik seitens der französischen Machthaber. Sie künden uns die Freude des Landlebens, die Schönheit der Natur und allerdings auch — sie wären sonst vermutlich nicht so echt deutsch — die Vorzüge eines Glases »Obersalzer Weins« und eines Bechers schäumenden Gerstensaftes.

Erwähnen wir nun noch, daß Michael Haydn, dem Sämann gleichend, der eine gute Aussaat ausstreut, auch als Lehrer seiner Kunst segensreich wirkte (haben C. M. v. Weber, Sigismund Neukomm, Jos. Wölfl und viele andere zu seinen Füßen gesessen), blicken wir dann zurück auf das Wirken unseres Meisters, so wird man das Eine ihm zuerkennen müssen — er war, mit Leopold Mozart zu reden, »ein Mann, dem man seine Verdienste in der Musik nicht wird absprechen können!« Vom Schicksal nicht dazu ersehen, einer der Großen und Größten zu werden und als solcher seinem genialen Bruder an die Seite zu treten, war er doch nach dem Maße seiner Kräfte mit heiligem Eifer seiner Kunst ergeben. Und wenn er es also nicht vermochte, neue Bahnen zu eröffnen, kühn alles das zu erfassen, was in seinem Zeitalter nach Ausdruck rang, so war er darum doch ein Mitarbeiter an dem großen Werke der Menschheit, förderte es durch die Reinheit seiner Gesinnung und seines Empfindens. Als ein Meister, der als echter Deutscher die Pole seines Wirkens fand in dem Glauben an seinen Gott und in der Liebe zu seinem Vaterlande, hat er ein Anrecht darauf, von seinem Volke nicht vergessen zu werden!

[1]) S. Erinnerungsschrift der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1907.

[2]) S. hierzu des Verfassers Schrift: »Musik und Weltanschauung«, S. 60. (Herm. Seemann Nachfolger.)

[3]) Eine Auswahl von ihnen gab der Verfasser bei Breitkopf & Härtel (Chorbibliothek [illegible]) heraus und ein schönes, fromm empfundenes »Abendlied« (Matthias Claudius) bei C. F. W. Siegel (Linnemann).

Über Robert Schumann.

Kunstästhetisches und Psychologisches.

Von **August Wellmer** (Berlin).

Eine tiefe Trauer bemächtigte sich aller musikalischen Kreise Deutschlands und weit darüber hinaus, als die Kunde von dem am 29. Juli 1856 erfolgten Hinscheiden *Robert Schumanns*, dieses genialen, echt musikalischen Romantikers, durch die Lande flog. Nur auf 46 Jahre hatte dieser reichbegabte Geist und der Besten einer, die je der Kunst gedient haben, sein Alter gebracht.

Wir gehen in nachfolgender Skizze weder auf des großen musikalischen Lyrikers äußeren Lebensgang, noch auf die tragische Katastrophe, die seinem Hingange voranging, speziell ein, wir sprechen vielmehr von dem, was uns an und bei *Schumann* besonders fesselt.

Wir nannten ihn soeben den musikalischen Lyriker, und der ist er recht eigentlich. Wie in vielen seiner andern Kompositionen tritt das vor allem auf dem Gebiet des Liedes hervor. In dieser Kunstsphäre wäre nach ihm neben Tondichtern wie *Peter Cornelius*, *Adolf Jensen*, *Johannes Brahms* nur einer als *Schumann* ebenbürtig, nämlich *Robert Franz*, zu nennen, der eine träumerische, in sich gekehrte Natur, die Gewalt der Leidenschaft zwar nicht so in seinen Liedern, wie *R. Schumann* es vermag, sprechen läßt, dessen Gesänge aber wegen ihres tief poetischen Zaubers, wegen ihrer überaus feinen Detailmalerei in der selbständigen Begleitung, wegen ihrer inneren Reife und der Reinheit ihres Tonsatzes den klassischen Blüten der Tonkunst zuzuzählen sind. *R. Franz* bildet sozusagen die Ergänzung zu dem phantasiereicheren, leidenschaftlicheren *R. Schumann*, obwohl wir auch bei diesem sehr zarte und duftige Lieder finden. Natürlich wurde *Schumann* von *Franz Schubert*, welcher der Musik, die vorher nur gleichsam schüchtern der Poesie genaht war, gewissermaßen die Zunge gelöst hatte, stark beeinflußt. Bei *Schubert* dürfen wir einen vollen Blick in die Geisteswerkstatt eines gottbegnadeten Genius tun. Hier verschmelzen Poesie und Musik völlig miteinander. Blühendste Phantasie, heiße Innigkeit, dabei große Natürlichkeit, ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, schönste Melodik und Tonmalerei sind die charakteristischen Züge *Schuberts*, dessen unendliche Schaffenslust ihn zu immer neuen Offenbarungen seiner göttlichen Kunst drängte. Daß *Schubert*

[illegible]

auch *Schumanns* Künstlernatur blieb — fortgesetzt von diesem Dichter berührt, so sehr, daß er trotz reiferer Erkenntnis in späteren Jahren dennoch in großen Zorn geraten konnte, wenn jemand an *Jean Pauls* Dichtergröße zweifelte. Es schien uns nicht wertlos, dieses psychologischen Moments in *Schumanns* geistiger Entwicklung zu gedenken. Daß er auch uns trotz manches Krankhaften, welches sein Geist, als die Flügel desselben ermatteten, schuf, der große Lyriker in der Musik, der eigentliche Repräsentant der neuromantischen Schule, durch welche die gesamte Tonkunst des 19. Jahrhunderts einen gewaltigen Umschwung und Aufschwung erfuhr, bleibt, hat unsere Betrachtung zur Genüge dargetan.

Lose Blätter.

Ein Beitrag zum Kapitel über musikalische Charakteristik.

In der vorletzten Nummer der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« hat Herr *F. Dubitzky* ein Thema angeschlagen, das wohl bei vielen Musikern starke Resonanz zu erwecken im Stande ist. Da ich mich vor Jahren mit diesem Thema beschäftigte, möchte ich in meiner Studienzeit gesammeltes Material bei dieser Gelegenheit den Lesern vorlegen in der Überzeugung, daß ich manchem Neues mitteile, da die Quellen, aus denen hier zu schöpfen ist, zwar nicht schwer zugänglich, aber für den neuzeitlichen Musiker etwas abseits liegen.
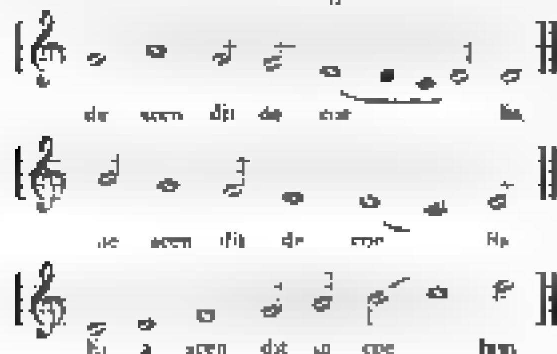
Es unterliegt keinem Zweifel, daß ein Bedürfnis zu charakterisieren bereits in den Anfängen allen musikalischen Schaffens bestand. Da es sich hier um monodische Gesänge handelte, blieb dem Komponierenden, der »charakterisieren« wollte, nur die Möglichkeit, dies zu erreichen durch die Wahl der Tonart und durch jenes Mittel, das ich anschauliche Charakteristik nennen möchte.

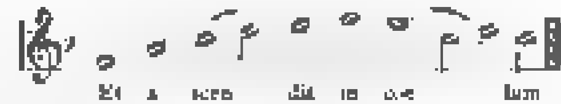
Daß die Alten der Charakteristik der Tonarten gebührende Aufmerksamkeit schenkten, beweist einem jeden das Studium der reichen Sammlung alter Choralgesänge, das »Graduale romanum« (Regensburg, Pustet, 1871). Nicht uninteressant ist auch *Guido von Arezzos* Charakterschilderung der einzelnen Kirchentöne:

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus.
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis,
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

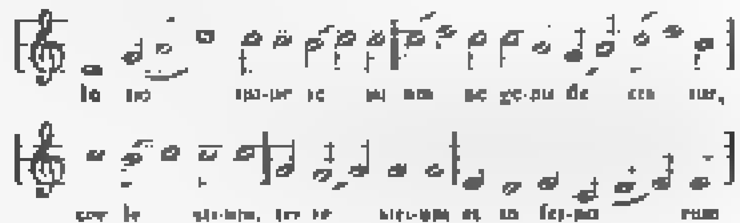
Man kann sich leicht überzeugen, daß diese Einteilung der Kirchentöne nicht aus der Luft gegriffen, sondern als Resultat fleißigen Studiums und langer praktischer Übung entstanden ist.

Der anschaulichen Charakteristik, deren viele interessante Beispiele Herr *Dubitzky* bereits anführte, begegnen wir bereits im alten gregorianischen Choral. Wo sich Gelegenheit fand, den Inhalt des Textes anschaulich nachzuahmen, dort wurde die melodische Linie dem Texte angepaßt. Die schlichtesten Beispiele bieten uns »Credos« vorzugsweise bei dem »ascendit in coelum« und »descendit de coelis«. Es sollen einige Beispiele angeführt werden. (Ich übertrage in moderne Notation.)





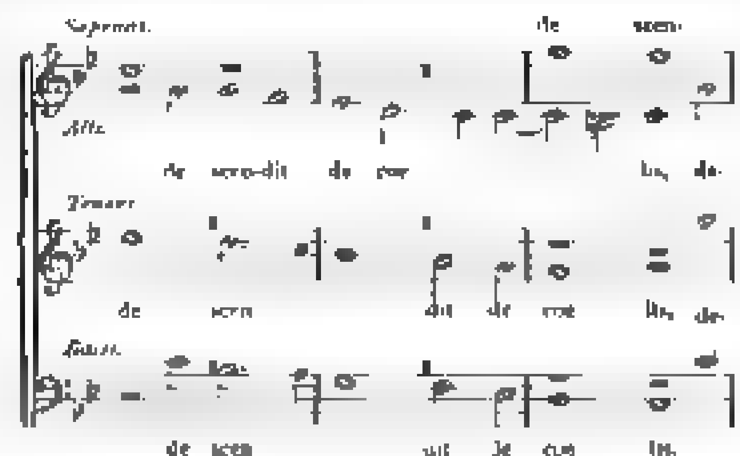
Diese Beispiele sprechen deutlich. Den interessantesten und bestimmtesten Beleg der anschaulichen Charakteristik finden wir jedoch im Introitus der hl. Messe zur Feier des Namen Jesu. Die Textworte lauten: »In nomine Jesu omne genu flectatur coelestium, terrestrium et infernorum.« Die Melodie folgt hier genau der Vorstellung des Komponisten, und wer sich die Mühe nimmt, diesen Passus laut zu singen, wird die eigenartige, gar nicht oberflächliche Wirkung von dieser Art Charakteristik wahrnehmen.



Man vergesse nicht, daß der Choral ohne Begleitung gesungen wurde, und daß die Stimmen, die bei den Worten »der Himmlischen, der Erdbewohner, der Unterweltler« langsam in die tiefe Lage sinken, auch durch die Eigenart der Klangfarbe das Charakteristische dieser Stelle noch wesentlich unterstützen.

Dem Beispiel des Chorals — dem Choral entlehnten sie ja vielfach auch ihre Themen — folgten die Meister der Polyphonie. Ich wähle zwei besonders charakteristische Proben aus Palestrina.





di de coe li

scen dit de coe li
scen dit de coe li

de scen dit de coe li
scen dit de coe li

Die beiden Beispiele brauchen wohl keine weitere Erörterung.

Das erste ist der Messe »Aeterna Christi munera«, das zweite der historisch berühmten »Missa Papae Marcelli« entnommen.

Ich gestehe, daß mir die anschauliche Charakteristik als etwas geradezu Notwendiges, Natürliches erscheint, und daß ich es direkt widersinnig fände, wenn jemand anders deklamieren würde. Mit Beispielen aus modernen Kirchenmusikwerken will ich den Leser nicht behelligen. Hier ist das Material leicht zu beschaffen.

* * *

Es mag sein, daß mancher Leser der »anschaulichen« musikalischen Charakteristik als der einfachsten und primitiven, bisher wenig Wert beimaß. Und doch kann auch diese schlichte Art eine ungeahnte Vertiefung erlangen, was ich an zwei Exempeln zeigen möchte.

Andante.

Et in car na tus est de Spi ri tu

san cto ex Ma ri a vir gi
ex Ma ri a

ne et ho mo
vir gi ne

ritard.

fa ctus est

Andante.

Faust. Er füll da von dein Herz so groß es ist, und

wenn du ganz in dem Ge fühl te se lig bist,

nenn es dann wie du willst nenn's Glück Herz! Lie be! Gott

Das erste Beispiel aus *B. Korens* Missa »Panis angelicus« vertont das Mysterium der Menschwerdung Gottes. Der ruhig beginnende Satz wächst im ersten Teil zu einem mächtigen Forte an. »Geboren aus Maria der Jungfrau« ... Hier hält der Komponist plötzlich inne. Die Oberstimmen sinken in die Unteroktave und flüstern im pianissimo »et homo factus est« — »und ist Mensch geworden«. Hier erreichte die anschauliche Charakteristik eine mächtige tiefe Wirkung. Ich wüßte nicht, ob der Komponist hätte durch andere Mittel eindringlicher und rührender jene Demütigung ausdrücken können, der sich Gott unterwarf, als er Mensch geworden ist. Wer fühlte nicht die Bedeutung und die Größe dieses Opfers, wenn nach dem hellen forte die Stimmen in tiefer Lage wie in größter Demut und tiefbewegt kaum auszusprechen wagen »und ist Mensch geworden«.

Das zweite Beispiel ist der Oper »Mefistofele« von *Arrigo Boito* entlehnt. Es ist Faustens Beantwortung von Margarethens Frage »Wie hast du's mit der Religion?«

Der Leser möge die Melodie verfolgen in ihrem Steigen und Fallen. Unserer Betrachtung dienen vorzugsweise die beiden letzten Takte. Faust stellt hier nebeneinander Glück — Herz — Liebe — Gott. Der intelligente Komponist begriff die Gradation des Gedichtes, doch wußte er durch eine einzige melodische Wendung Faustens Inneres zu beleuchten. Diese melodische Kulmination wird bei dem Worte Liebe erreicht. ... Ich brauche wohl nicht mehr zu sagen, der Beweis, daß die anschauliche Charakteristik eine ebenso geistvolle und wirkungsvolle Anwendung zuläßt, wie andere künstlerische Mittel, ist gegeben. Es kommt eben darauf an, ob der Komponist befähigt ist, durch diese schlichte Charakteristik den geistigen Gehalt des Textes zu illustrieren, mit ihr erhabenere, tiefere Vorstellungen zu verbinden. *Boito* zeigt, daß sie sogar psychologischer Deklamation nutzbar gemacht werden kann.

Jos. B. Foerster.

Notenmalerei und Notenscherze.

Ein Nachtrag von Franz Dubitzky-Berlin

Im Juli-Heft dieser Zeitschrift bringt *Rudolf Jage* für die Verwendung von Rossinis »Di tanti palpiti« in den »Meistersingern« eine Erklärung, die mir (und wohl auch allgemeinhin) neu war. *Jages* Deutung ist eigenartig und nicht ohne Witz. Ob Meister Wagner aber wirklich die »Kümmelpille« ins Auge gefaßt hatte, erscheint mir fraglich. In einer Zuschrift äußert sich *Wilhelm Tappert*, daß es sich an besagter Stelle um eine Verspottung des ‚Rossinismus in der Musik' — notabene der dramatischen, wie sie einst beliebt war — handle.

In ebenderselben Zuschrift kommt *Tappert* auch auf einige andere Punkte in meinem Aufsatz »Notenmalerei und Notenscherze« (Juni-Heft der Blätter für Haus- und Kirchenmusik) zu sprechen. Die betreffenden Zeilen dürften weitere Kreise interessieren, ich bringe sie darum zur Kenntnis meiner verehrlichen Leser. *Tappert* schreibt: »... Eine Komponistenrache war es, als Mozart im Don Juan (1787) die beiden Melodien von Sarti und Martini anbrachte:

Sarti

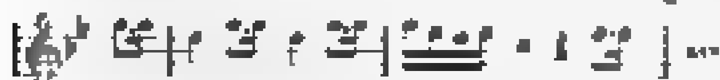


usw.

Martini

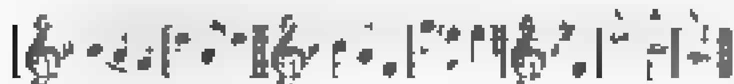


Diesen nichtssagenden Gebilden hatten die Wiener ein Jahr vorher zugejubelt, Figaros Hochzeit aber war so ziemlich durchgefallen; ... nach den beiden Stückchen intoniert das Orchester die herrliche Weise aus Figaro:



usw.

Das war die Rache des kompromittierten Mozart! — Ich habe früher über Rebus, Notenmalerei u. dergl. mancherlei geschrieben. Bach und Caffee finden sich in meiner Rebus-Sammlung am häufigsten. Der alte Wieprecht gab beim alten Kullak Orchesterstunde, wir spielten als Schüler Zwischenakt-Musik, wie sie ebenfalls im königl. Schauspielhause exekutiert wurde. Ich erinnere mich folgender Hauptstelle:



Solche Scherze vergißt man nicht. ... Auch über Schuberts Mühlrad existiert ein kleines Feuilleton; es war ein unterschlächtiges Wasserrad:



Ein oberschlächtiges Rad befand sich neben dem Kloster, in welchem der Mönch Notker Balbulus (10. Jahrh.) seine berühmten Sequenzen schrieb. In der einen kommt ... mal die Figur vor:



angeregt durch das Mühlrad, wie er selbst versichert.«

Raimondo Boucheron.

Ein Gedenkblatt zur dreißigjährigen Wiederkehr seines Todestages

Von Dr. Max Arend

Am 28. Februar 1876 starb *Raimondo Boucheron* zu Mailand, ungefähr 76 Jahre alt. Er hatte seit 1847 ununterbrochen die seit langer Zeit hochberühmte Stellung eines Domkapellmeisters in Mailand inne. Verfolgen wir seine äußere Lebensgeschichte weiter rückwärts — ein Verfahren, das sich hier deshalb empfiehlt, weil uns aus seiner Entwicklung kaum Einzelheiten bekannt sind, die uns einen Einblick in die innere Geschichte seines Lebens gestatteten, während von den Einzelheiten der äußeren Geschichte uns naturgemäß die letzten am meisten, uns zunächst interessieren —, so finden wir ihn von 1828–1847 als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Vigevano und vorher als städtischen Kapellmeister in Voghera. Er wurde am 15. März 1800 in Turin geboren. Über die Art seiner musikalischen Erziehung fehlen uns nähere Nachrichten.

Dieser außerordentlich einfache Rahmen eines Künstlerlebens war mit Arbeit ausgefüllt. Für den Gottesdienst hat *Boucheron* eine sehr große Zahl von — meistens ungedruckten — Werken geschrieben und selbst zur Aufführung gebracht. Einiges davon, z. B. ein Pater noster für vierstimmigen Chor, ist bei Ricordi in Mailand gedruckt worden. Übrigens schrieb er nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik, darunter Lieder. Diese Kompositionen verschafften ihm zwar das Ansehen eines gelehrten Komponisten; man tadelte aber, daß ihnen die Inspiration fehle und daß sein Stil daher leicht ins Trockene, ja Banale falle, und zwar ebenso bei seinen geistlichen wie bei seinen weltlichen Kompositionen.

Neben diesen Kompositionen schrieb er — obwohl er als Theoretiker, wie es scheint, Autodidakt war — eine Anzahl von musiktheoretischen und eine musikästhetische Schrift, nämlich: 1. die »Philosophie der Musik oder auf diese Kunst angewandte Ästhetik« (1842) bei Ricordi, 2. eine »Harmonielehre« (1856), 3. einen »vollständigen Kursus des musikalischen Lesens« (Partiturspiel) und 4. »Übungen in der Harmonielehre« (1871). Auch bei diesen Schriften wird der Mangel einer eigentlich schöpferischen Fähigkeit des Verfassers getadelt, dagegen erhöhten sie durch viele treffende in ihnen niedergelegte Beobachtungen seinen Ruf als eines gelehrten Musikers. Die »Philosophie der Musik«, ein Band von 160 Seiten in Großoktav, behandelt in der Einleitung das Schöne im allgemeinen und führt dann in 22 Kapiteln den Schönheitsbegriff in der Musik durch. Diese Kapitel handeln vom Charakter der Musikinstrumente und Stimmen, der Tonmalerei, den Verschiedenheiten des Kirchen-, Theater- und Instrumentalstils, vom Kontrapunkt usw. Es ist das Werk eines Praktikers, dem zwar die wissenschaftliche Vorbildung, die für ein derartiges Werk erforderlich gewesen wäre, abging, der aber Beobachtungen gemacht hatte und das Bedürfnis fühlte, sich im Zusammenhange über sie klar zu werden. Darum ist das Werk, soweit es Material für eine Ästhetik enthält, in beschränktem Umfang dauernd von Wert.

Jedenfalls zeigt es den Ernst und den Fleiß *Boucherons*. Er betätigte sich literarisch außer in diesen Büchern während seiner Mailänder Zeit noch eine Reihe von Jahren als Redakteur der Mailänder »Gazzetta musicale«. Die Akademie zu St. Cäcilia in Rom und die Akademien von Bologna und Florenz ehrten sein Streben, indem sie ihn zu ihrem Mitgliede ernannten.

Wenig ist von dem langen und arbeitsreichen Leben Zumsteegs heute noch übrig geblieben — die Tragik des kleinen Talentes. Immerhin hat Zumsteeg sich Verdienste genug erworben, daß wir heute, ein Menschenalter, nachdem er ins Grab sank, eine Weile seiner gedenken. Das ist nicht nur ein Akt einer Art von kollegialer Pietät, es schärft auch unsern Blick, dem lebenden Meister Leistungen von dauerndem Werte von solchen zu scheiden, denen die Geschichte nur einen Augenblicks- oder Achtungserfolg zusprechen kann. Und in dieser Schätzung beruht der eigentliche Wert aller Geschichte.

Besteuerte Musik

Von Rud. Fiege

Steuern zu zahlen ist immer unangenehm. Wenn wir nun bereits ein Erkleckliches an staatlicher und städtischer Steuer zu entrichten haben: Einkommen-, Vermögens-, Gewerbe-, Kirchen- und noch andere Steuern — wenn auch die indirekten Steuern schon eine merkliche Last geworden sind und die Fahrkartensteuer samt dem erhöhten Stadtporto eine neue werden will —, am unangenehmsten muß uns doch die Steuer berühren, welche in Berlin auf die Eintrittskarten zu einer öffentlichen Veranstaltung, also auch zu den Theater- und Musikaufführungen, gelegt werden soll. Einstweilen hat nur erst der Magistrat die Erhebung einer Billett- und Lustbarkeitssteuer beschlossen. Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß die Stadtverordneten dem Beschlusse zustimmen, da die Steuer dem Stadtsäckel jährlich 2 Millionen Mark bringt, und somit wird er Gesetz.

So könnten denn im nächsten Winter unsere Theater- und Konzertkarten, ähnlich den Champagnerflaschen, Steuerzettel schräg aufgeklebt sein. Oder durch Überdruck erführe man, wieviel mehr für jede Karte zu zahlen ist. So ganz unbedeutend ist der Mehrbetrag nicht, denn er stellt sich im allgemeinen auf 8–10%. Der mittlere Konzertpreis von 3 M. steigt um 10, der Theaterpreis mittlerer Plätze von 5 M. um 50 Pf. Die Karte bis 1,50 M. bleibt frei, die unter einer Mark hätte nur 5 Pf., die von 1–1,50 M. bereits 10 Pf. Steuer zu tragen. Aber für wie wenige Aufführungen gibt es so niedrige Preise.

Bedarf die Stadt Berlin einer neuen Steuer, und muß sie gerade in dieser sogenannten Lustbarkeitssteuer bestehen, so ist doch zu fragen, wer sie gerechter Weise zu tragen hätte und wer sie am leichtesten tragen könnte. Mit andern Worten: Soll die einzelne Eintrittskarte mit dem Steuerzuschlage zum Verkaufe kommen, den also der Käufer der Karte trägt, oder soll der Veranstalter einer Aufführung — wie bei Tanzveranstaltungen oder Gartenkonzerten, wo nach der Grundfläche des Raumes die Steuer berechnet wird — sei es nach Maßgabe der vorhandenen Plätze oder sei es nach der Anzahl der verkauften oder — was noch etwas ganz anderes ist — der ausgegebenen Karten besteuert werden. Umständlich in der Ausführung wäre die eine wie die andere Form, gerecht aber nur die, welche die Steuer dem Unternehmer auferlegt. Das wird leicht zu beweisen sein.

Bei den mancherlei schon vorhandenen Steuern und bei der ungeheuren Steigerung aller Lebensbedürfnisse, die in den letzten Jahren stattgefunden hat, kann man in Berlin nicht noch mehr für die Institute opfern, die ihrem Publikum bisher schon allerlei Steuern auferlegt haben, ohne daß es dagegen gemurrt hätte. Mit den Königlichen Theatern muß man leider beginnen. Die Eintrittspreise sind hoch genug. Und wer für einen Parkettplatz 8 Mark gegeben hat, der könnte schon ein Plätzchen verlangen, wo er seinen Überzieher hängt. Dafür hatte er aber bisher 15 Pf. zu zahlen, jetzt 30. Der Theaterzettel, dessen Kosten die vielen Anzeigen doch wahrscheinlich sehr reichlich decken, kostete früher 10 Pf., seit kurzer Zeit aber 20. Nun, es braucht ihn ja keiner zu kaufen. Und wer das Garderobengeld sparen will, kann ja auch im Winter ohne Mantel ins Theater gehen. Es herrscht eben kein Zwang, diese Steuer zu entrichten. Der ist aber bei anderen Instituten vorhanden, und ihn läßt man sich allenfalls im Schillertheater gefallen, wo jede Einlaßkarte von der Direktion mit 10 Pf. besteuert wird. Dafür werden aber die Überkleider aufbewahrt, und man erhält ein hübsches Programmbuch mit dem Tageszettel und literarisch wertvollem Inhalte. Bei den andern Theatern aber muß die Garderobe für jede Person mit 25 Pf. bezahlt werden, und jede Einlaßkarte wird bei einigen noch mit 10 Pf. besteuert, wofür man sich dann einen Zettel geben lassen kann. Wenn nun z. B. Eltern mit zwei Kindern etwa in den Faust gehen, müssen sie 4 [illegible] für 4 Zettel bezahlen, die sie gar nicht haben wollen und oft nicht einmal gebrauchen, da sie die Handlung und die Darsteller kennen. Neuerdings hat in einigen Theatern jeder Besucher auch noch 10 Pf. für die polizeilich angeordnete Feuerwache beim Billettkaufe mit zu bezahlen. Kämen nun [illegible] Personen ins Theater, so bedeutete das schon einen namhaften täglichen Verdienst, da die Feuerleute schwerlich mehr als 20 M. kosten werden.

Besser liegt die Sache bei den Konzerten. Garderobe 25 Pf. Die Programme meist gratis. Aber mehr und mehr wird es Sitte, diese Programme bei Gesangs- oder größeren sinfonischen Konzerten, deren Texte sie abdrucken, [illegible]. Und so muß jeder Texte kaufen, mancher solche, die er auswendig kann, um nur die Reihenfolge der Vortragsstücke zu erfahren.

Diese Feuerwache-, Garderoben-, Zettel- und Programmgelder, die das Publikum außer dem Theater- und Konzertunternehmen als Steuer entrichtete, nachdem es sich die Berechtigung zum Besuche einer Kunstdarbietung bereits durch hohe Preise erworben hatte, und deren auch die Erfolge der ganz ungeniert als Nebeneinnahmen [illegible] [illegible] anzusehen waren — diese Gelder kämen alle[illegible] der Summe gleich, die jetzt die [illegible] geplanten Billettsteuer ergeben würde. Wenn es denn klar ist, daß diese von den Unternehmern getragen werden kann, daher durch diese Einnahmen gedeckt werden müßte. In Wirklichkeit käme sie ja auch jetzt schon aus den Taschen des Publikums, wie bisher. Nur ließe sie sich anders [illegible] als — [illegible] als denn die Veranstalter von Theater- und Konzertaufführungen nicht einmal erreicht, daß sie sich doch nur für ihre Kunstdarbietungen würden bezahlen lassen. Daß sie nicht auch Geschäfte mit Kleideraufbewahren und mit einem Drucksachenhandel machen dürfen. — Wer in unsere Restaurants geht, bezahlt nur seine Speisen und Getränke. Man bewahrt ihm seine Garderobe und gibt ihm ein Programm — die Speisekarte — ohne jeden Entgelt. In mehreren unserer großen Geschäftshäuser gibt es sogar Erfrischungsräume, in denen den Käufern ein Glas Wein, eine Tasse Kaffee usw. zur Verfügung steht, und der Käufer ein Manufakturhändler [illegible] eher eine Tasse Kaffee bezahlen lassen, als ein Theaterdirektor einen Theaterzettel.

Nun aber betrachten wir die Angelegenheit noch von

einem andern Geschäftszweige. Was ist demzufolge das Bedürfnis nach einem Kunstgenusse — werde er nun der Erholung, der Belehrung oder der Stimmung wegen erstrebt — oder die Ausübung eines Gewerbes, das gar nicht seltener Bedarf [illegible] ist. Denn wo der Künstler für seine Leistungen Geld verlangt, ist er doch den einen Erwerb Suchenden, also den Gewerbetreibenden gleich zu achten. Kauft man ein Möbel, ein Kunstwerk, ein Kleidungsstück — so würde man sich daher bedanken, außer dem Kaufpreise noch eine Steuer zu entrichten. Lag auf dem Materiale oder auf dem fertigen Gegenstande eine Steuer, so mag sie immerhin der Käufer tragen, aber der Verkäufer hatte sie schon in den geforderten Preis eingerechnet. Und wer eine Theater- oder Konzertkarte erst, muß nach dem, was diese kosten könnte, so wie sie lautet, ohne daß [illegible] verlangt werden darf, noch etwas [illegible] oder gar noch eine andere zu zahlen. Wenn sich die Herstellungskosten des Unternehmers [illegible] wie der Kunst und Druckkosten wegen zu sagen gestattet sein möge [illegible] erhöhen, so steigt natürlich der Preis der Einlaßkarte. Daher beträgt der Eintrittspreis für einen Klavier- oder Liederabend weniger als für ein Orchester- oder Solisten-Konzert, ist das Schauspiel weniger als bei der Oper. Die Preise überhaupt sind seit etwa drei Jahrzehnten um das Doppelte gestiegen. Das Publikum hat sie immer anstandslos gezahlt. Sollte nun aber jede Theater- und Konzertkarte noch mit einer Steuer belegt werden, so würde es sich mit Recht auf die sogenannten Hinterbeine stellen. Denn es ist ein Herkommen und eine Forderung der Gerechtigkeit, daß die Unternehmer von Veranstaltungen die Kosten derselben in den Preis der Einlaßkarten einrechnen. Sie allein haben daher die kommende Steuer zu tragen. Und sie können es leicht. Das soll noch gezeigt werden.

Es möge gestattet sein, die gar nicht unwichtige Frage der Freikarten zu berühren. Diese sind nämlich bei mehreren Theatern bereits seitens der Direktoren mit einer sehr anständigen Steuer belastet. Weshalb es denn auch wunderlich klang, daß vor einiger Zeit in einer öffentlichen Versammlung von Direktoren und ausübenden Künstlern die in Aussicht genommene städtische Steuer (welche übrigens die Freikarten nicht treffen soll) als unerhört und kulturfeindlich bezeichnet wurde. Eine Steuer von [illegible] bis zu 1 M. auf die sogenannte Freikarte, so wie der Künstler und Kapellmeister entrichtet, den Herren nicht unerhört, der Preis von [illegible] bis 6 M. für ein Schauspiel [illegible] nicht kulturfeindlich. — Sehen wir nun, ob es den Aufführungsveranstaltern schwer würde, die Steuern zu tragen, die ihr Gerechtigkeitssinn sie zu tragen zwingen sollte.

Die Königlichen Theater bleiben außer Betracht. Es scheint nicht, als ob die städtische Behörde [illegible] eine Maßnahme beabsichtige. [illegible] auch nicht [illegible] der Steuererhebung. [illegible] der König alljährlich bedeutende Summen für Oper und Schauspiel [illegible] auf [illegible] Kosten kommen. Die allermeisten Privattheater [illegible] hohe [illegible] zahlen, und [illegible]. Man würde sich sonst nicht so nach einer Direktion drängen, wenn sie nicht [illegible] ist. Sie könnten leicht die Steuer tragen. Wir erinnerten sie [illegible] ein paar Jahren das Publikum, indem sie die Sitze der ersten [illegible] Parkettreihen mit Tuch bekleiden ließen, [illegible] (dazumaligen) Preise von 3 M. auf 5 [illegible]. Das fanden sie nicht unerhört oder kulturfeindlich. — Von den Konzerten gibt es doch eine ganze Reihe, die vor ausverkauften Sälen stattfinden. Die Philharmonie hat 2500, der Beethovensaal 1100, die Singakademie 1000 Plätze usw. Und selbst diese großen Konzertsäle sind durchaus nicht selten ganz gefüllt. Der Platz wird durchschnittlich mit 3 M. anzunehmen sein. [illegible] wird freilich nur 2, oft jedoch auch 6 [illegible] 3. Da betragen die Einnahmen etwa 7500, 3300 und 3000 M. Das nimmt oft ein einzelner Künstler ein und hat davon nur Saalmiete, einen Begleiter am Klavier und andere nicht bedeutende Unkosten zu zahlen. Oft freilich haben sich mehrere Solisten in die Einnahme zu teilen. [illegible] ist auch ein großes Orchester neben Solisten zu bezahlen. Aber auch dann bleibt noch ein recht namhafter Überschuß. Und wenn nach Abzug der neuen Steuer nur [illegible] M. anstatt 7500 oder [illegible] anstatt 3300, [illegible] anstatt 3000 den Künstlern zufielen, so hätten sie immer noch ein gutes Geschäft gemacht. Die Billettsteuer würde sie ganz und gar nicht drücken. — Aber die mittleren und kleinen Künstler. Nun, wenn ihre Einnahmen die Kosten übersteigen, finden sie darin die Verhältnisse [illegible]. Wer nur 100 M. Reinertrag hat, könnte ja auch mit 80 auch zufrieden sein — um so eher, als man diese Konzertsteuer doch sicherlich bei seiner Staatseinkommensteuer in Abzug bringen dürfte.

Summa Summarum: Schön ist die Steuer ja nicht. Doch ungerecht wäre sie erst, sollte sie dem Erholungsbedürftigen, dem Bildungsbeflissenen, dem Kunstgenießenden auferlegt werden. Sie zu tragen ist der Gewerbetreibende verpflichtet. Ein solcher ist aber der Künstler, sobald er für Geld auftritt.

Von Kapellmeistern und Sängern.

Es gibt bei uns allerlei Kapellmeisterfragen. Zuerst kündigte *Felix Weingartner* den Kontrakt, dem zufolge er die zehn Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle gegen ein [illegible] auf 15000 M. erhöhtes Gehalt zu leiten hat, und der noch [illegible] mehrere Jahre läuft, [illegible] — wie es in der Kaufmannssprache so schön heißt. Das Institut besteht aber auf seinem Schein. Wird es den Kapellmeister jedoch zwingen können, zu bleiben? Wenn nicht, was bedeutete dann ein Kontrakt? — Auch *Arthur Nikisch* kündigte seine Stellung als Leiter der zehn Philharmonischen Konzerte, die ihm 18000 M. einbringen. Da ihm sein Amerika nicht zahlen wollte, was er beanspruchte, so wird er in Berlin wohl weiter dirigieren. Für den jungen ständigen Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters *August Scharrer*, der die in ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllte, tritt demnächst Dr. *Ernst Kunwald* ein. Auch Dr. *Karl Muck* hatte Lust, seine Stellung an der Königlichen Oper aufzugeben, um jenseits des Ozeans Summen einzuheimsen, die man hier an die Kunst nicht zahlen kann. Nun wurde ihm eventuell auf ein Jahr Urlaub erteilt, und Prof. *J. Schlar* sollte, [illegible] vertretungsweise die Berliner anstatt Wiesbadener Oper eine Zeitlang dirigieren. Da fand unerwartet die Berufung des Prager Kapellmeisters *Leo Blech* statt. Und augenblicklich weiß man noch nicht, wie weit die bisherigen Anordnungen dadurch eine Abänderung erfahren.

Das Neue Königliche Operntheater folgt jetzt dem Grundsatze, der ihm maßgebend war, als es noch Kroll[illegible] hieß: es soll neue Gäste auftreten. Und das scheint dem nun materiellen Vorteile zu gereichen, hat uns aber auch zwei vortreffliche Gesamtaufführungen gebracht. Es gibt ja in unsern Tagen — und das ist die erfreuliche Folge der Kunstentwicklung auf dem Opern-

gehörte — nicht mehr viele [illegible], die als Kometen am Opernhimmel ihre unregelmäßigen Bahnen ziehen, dabei die Blicke nur auf sich und von den andern Sternen ablenkend. Die Tage der [illegible] sind im ganzen dahin. Wenige Stimmwunder nur noch [illegible] über alle Bühnen. Der Kunstgeschmack unsrer Tage [illegible] Richard Wagners [illegible] das Werk [illegible] seiner [illegible] Von diesem Standpunkte aus gestaltete sich das Gastspiel *Lilli Lehmanns* zur künstlerischen Tat. Sie ist eine wunderbare Frau. [illegible] Seit 1870 Mitglied der Königlichen Oper [illegible] Königin der Nacht [illegible] Donna Anna [illegible] Berlin [illegible] New-York [illegible] Albert Niemann [illegible] Amerika [illegible] Kapellmeister der Oper [illegible] Meistersinger [illegible] Donna Anna [illegible] Mozart [illegible] Don Juan [illegible]

[illegible] Traviata [illegible] *Lilli Lehmann* [illegible] Wiener Hofoper [illegible]

Berlin, im Juli 1890. Rud. Fiege

Eine kirchenmusikalische Konferenz in der Provinz Sachsen

Von F. Teichfischer

Zur Förderung der kirchenmusikalischen Interessen im allgemeinen [illegible] Konsistorium der Provinz Sachsen [illegible]

In Hettstedt [illegible] Mansfelder [illegible] Orgelwerke der Provinz [illegible] Bach [illegible] Brahms Requiem [illegible]

[illegible]

1) [illegible] Th. Krause

Die allerschönste Kunst

Monatliche Rundschau

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible] Hierher gehört [illegible] Klangzauber des Chores [illegible]

Dieser [illegible] des Chores war das Programm [illegible] und der Erfolg des Konzertes [illegible] [illegible] dem Verfasser des Programms [illegible] bei den Männerchor [illegible] Vorliebe zu den Aufgaben der modernen Musik [illegible] Behandlung [illegible] dagegen nicht auf der Rechnung. [illegible] Sänger [illegible] Behandlung [illegible] Wanderlied [illegible] Mutter [illegible] und eine reizende Neuheit von [illegible] Friedrich Hegars [illegible] ganz [illegible] Aufgabe [illegible] kann auch mit [illegible] Besetzung [illegible] gesungen werden.

[illegible] Mozartschen Oper [illegible]

Verhältnismäßig [illegible] Konzerte [illegible] Dr. Arend

Stuttgart. [illegible]

[illegible] Dr. [illegible]

[illegible] Herbst [illegible] als erste dramatische Kraft in den Verband der Hofoper trat. [illegible] Brunnhilde und Isolde [illegible] Winter haben wir [illegible] den Ring [illegible] Tristan [illegible] die anderen Werke Wagners [illegible] Wagner-Dirigent [illegible] Wagners [illegible] Mozart [illegible] Beethovens Sonaten [illegible] Mozarts [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

Peter Cornelius' komische Oper Der Barbier von Bagdad in der Bearbeitung von Felix Mottl, welche in London unter Hans Richters Leitung großen Erfolg hatte, ist vom Stadttheater in Bern zur Aufführung angenommen.

Heinrich XXIV., Fürst Reuß' zweite Sinfonie in f-moll, welche bei ihrer Uraufführung am 9. Mai d. J. in Halle unter Professor Reubkes Leitung großen Erfolg hatte, wurde vom Verlagshaus C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, erworben.

Besprechungen.

Squire, W. Barclay: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts. [illegible] Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[illegible]

Pfannschmidt, Heinrich, Op. [illegible] Weihnachten. Ausgabe [illegible] Gemischter Chor [illegible] Orgel. Berlin [illegible]

[illegible]

Thuille, Ludwig, Op. [illegible] Drei Gesänge für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

[illegible]

Rudnick, W.: [illegible] Leipzig [illegible]

[illegible]

Dettmann, Max, Op. [illegible] Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

[illegible]

[illegible] Fritz, Op. [illegible] Die Weihe der Nacht. Für gemischten Chor und Orchester. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

[illegible]

Bohn, J., Ausgewählte Volks-, volkstümliche und einfache Kunstlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Trier, Verlag der Fr. Lintzschen Buchhandlung.

[illegible]

de Lange, D., Op. [illegible] Eines Königs Tränen. Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[illegible]

Reinecke, C., Jungbrunnen. Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Neue Folge. [illegible] Alte und neue Weihnachtslieder. Neue Folge. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[illegible]

Glück, Rudolf, Op. [illegible] Konzertstück für Harmonium und Klavier oder Harfe. Leipzig, Verlag des Harmonium, Breitkopf & Härtel.

Das Harmonium findet mehr und mehr Anhänger, und auch [illegible]

die Komponisten wenden jetzt mehr und mehr dem Instrument, das bisher nur die Rolle eines Aschenbrödels unter seinen Geschwistern gespielt hat und das doch gerade für die Hausmusik von unschätzbarem Werte ist, ihr Interesse zu. [illegible] *Meditation*, die uns *Gräfe* [illegible] hochstrebenden Verleger [illegible] als Op. 11 bietet, ist zwar auch in Bezug auf ihren thematischen Gehalt von nicht besonderer Eigenart und sogar nicht frei von Banalität; das Ganze ist aber recht wirkungsvoll gearbeitet, und die Meditation wird um so mehr Freunde gewinnen, als sie den Ausführenden keine nennenswerten Schwierigkeiten bietet.

Othegraven, A. von, Op. 33. Drei Festgesänge für gemischten Chor. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Drei prächtige Gesänge, die unsere Vereine in ihr Repertoire aufnehmen sollten. [illegible] No. 2, [illegible] Reinicke [illegible] Sterne durch den Himmel gehn [illegible] das Motiv zu den Worten [illegible] und ihren Augen, recht gut verwertet. Besonders stimmungsvoll ist der Schluß. In No. 3 „Ostern" von A. Berger, ahmt der Komponist das Läuten der Osterglocken sehr glücklich nach, eine [illegible] Art von Tonmalerei, die man sich gern gefallen läßt. Der Mittelsatz dieser Nummer wird bei korrekter Ausführung von bester Wirkung sein.

Forge, Carl, Op. 20. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin-Friedenau, Max Nerger.

Drei Lieder, die einem anfänglich nicht recht gefallen wollen und erst bei näherer Bekanntschaft mit ihnen ein Interesse erregen. [illegible] finden sich doch manche Stimmungsbilder [illegible] *Züge*. Nicht [illegible] ist No. 1 (Mondscheinlied von O. J. Bierbaum), dagegen äußerst stimmungsvoll No. 2 [illegible] von demselben Dichter, nicht zum wenigsten durch die festgehaltene Begleitungsfigur. Die dritte Nummer [illegible] für Sonnengang [illegible] Arno Holz [illegible], daß der Muse des Komponisten humorvolle Texte ganz besonders zusagen.

Magnus, Emil, Op. 2. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin-Friedenau, Max Nerger.

Wie Forge [illegible] wandelt auch *Magnus* in seinen Liedern eine von der [illegible] Straße der Liederkomponisten abweichende Bahn, und auch er [illegible] Boden der melodische Faden nicht besonders [illegible]. *Lieder* [illegible] scheint ihm das Schaffen nicht so leicht von der Hand zu gehen, wie [illegible]. In No. 2 „Agnes" von Ed. Mörike erhält die erste Strophe durch das Begleitungsmotiv eine dem Texte entsprechende elegische Färbung. Sehr charakteristisch ist die Musik zur zweiten Strophe, [illegible] empfunden der Schluß [illegible]. Wirkungsvoll ist No. 3 [illegible].

Ludwig, Robert, Op. [illegible] Drei Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. [illegible] Schl[illegible] berg & Co.

Das erste und zweite dieser Lieder (die Verfasser [illegible] dorff und Max R. [illegible]) sind sonnige Weisen, die in ihrer Schlichtheit geeignet sind, das Repertoire für die Hausmusik zu bereichern. Was die dritte Nummer [illegible] betrifft, so ist man fast versucht zu glauben, daß [illegible] der harmonischen [illegible] Begriffe sind. [illegible] die folgen [illegible] Quartsext [illegible] in E-moll [illegible] Nebenseptimenakkord [illegible]. Der weitere Verlauf des Liedes ist dann einigermaßen zu beklagen. H. Puttmann.

Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek [illegible]

Auf diese [illegible] des Verlags haben wir schon mehrfach hingewiesen. Jetzt [illegible] die Firma in der Besetzung [illegible] Klavier, Harmonium, Streichquintett und Flöte drei Suiten aus [illegible] Carmen. Die erste Suite (Preis für das gesamte Material [illegible] M. 60 Pf.) enthält die Nummern [illegible] Vorspiel zum 4. Akt, Aragonaise (Vorspiel zum IV. Akt), Intermezzo [illegible] zum III. Akt), Seguidille (I. Akt), Les dragons d'Alcala (Vorspiel zum II. Akt) [illegible] Einleitung zum I. Akt. Die zweite (Preis 6 M. 40 Pf.) besteht aus den Nummern: Marche des contrebandiers [illegible], Nocturne, Chanson du Toréador, La garde montante, Danse Bohème; die dritte (kleine) Suite (Preis 6 M. 60 Pf.) enthält: Marsch, Wiegenlied [illegible]. Die Bearbeitung hat *Fritz Hoffmann* besorgt, soweit man das aus den einzelnen Stimmen ersehen kann, in sehr geschickter Weise. Für die gleiche Besetzung liegt auch vor Beethovens Sinfonie No. 2 (Preis [illegible] M. 50 Pf.) und Webers Preziosa-Ouvertüre (Preis 5 M. 60 Pf.), beide bearbeitet von *A. Forster*, ferner die Ouvertüren zu [illegible] Streichhölzmädel (Preis 4 M. 60 Pf.) und zu [illegible] Das Glöckchen des Eremiten (Preis 4 M. 80 Pf.), beide bearbeitet von *F. H. Schneider* und zu [illegible] *Zampa* (Preis 5 M. 40 Pf.), bearbeitet von *A. Forster*. Auf diese Veröffentlichungen, welche die Hausmusik wesentlich [illegible], sei hiermit nachdrücklich hingewiesen.

Risch.

Berger, Wilhelm, Op. 89. Vier Lieder für drei Frauenstimmen (Chor oder Soli) mit Klavierbegleitung. Op. 98. Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Mit seinem Op. 89 hat *Wilhelm Berger* die Literatur für Frauenchor um vier wertvolle Nummern bereichert. Voller Poesie und Empfindung, ist jede derselben ein kleines Meisterwerk der thematischen Kunst. Am höchsten möchte ich No. 2 „Wind und Wasser" (aus Mirza Schaffy), einschätzen, mit der immer schon nach einem Wechsel einsetzenden [illegible] „als Wind, Flut und Dampfesmacht" und dem wunderbaren Schlußsatz. Auch [illegible] regelmäßige Eintreten und Aufhören der drei Stimmen [illegible] die Wirkung von No. 1 [illegible] [illegible] einem Kanon in der [illegible] und einer Quarte ein wenig beeinträchtigt. Sehr charakteristisch ist die Vertonung von Julius Sturms „Ein treuer Sohn", und wie in den drei ersten Nummern, so ist auch in der letzten „Leuchtende Sommertage" (J. P. Willatzen) die Begleitung von poetischem Reiz. — Den Inhalt eines Gedichtes eindringlicher in Tönen wiederzugeben, als *Berger* dies in No. 1 und 2 seines Op. 98 „Schneewittchen in der Wiege" und „Es rauscht und rauscht", beide von Anna Ritter, getan hat, dürfte kaum möglich sein. Die Stille, die im Schlosse Schneewittchens herrscht, das Wehen des Windes, das Schaukeln der Wiege, ganz besonders aber das Erwachen des jungen Tages sind in dem ersten Tonstück ebenso [illegible] musikalisch [illegible] wie in dem zweiten der schäumende Strom des Lebens, an dessen Ufern wir schließlich traurig stehen und die dort gepflückten Blumen beweinen. Von den beiden folgenden Liedern „Der graue Berg" (Hermann Hölty) und [illegible] ging ein Duft durch den Frühlingsnacht" (Karl Gerok), möchte ich dem letzteren mit der wunderbaren Vertonung des [illegible] den Vorzug geben.

Krug, Arnold, Op. 124. Weihegesang: „Herr Gott, dich loben wir", für gemischten oder Männerchor mit Orchester, Orgel oder Klavierbegleitung. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Das Opus, zur Feier der Einweihung des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Hamburg geschaffen, dürfte eines der letzten sein, die von dem im August vorigen Jahres verstorbenen Komponisten publiziert worden sind. Wie alle Werke Krugs, so zeichnet sich auch der Weihegesang durch die geschickte Behandlung der Singstimmen und durch natürliche, ungesuchte Harmoniefolgen vor vielen anderen Festgesängen, wie solche auch wieder anläßlich der Schillerfeier entstanden sind, vorteilhaft aus. Der [illegible] und leicht [illegible] Chor [illegible] Festaufführungen warm empfohlen. Der Klavierauszug enthält das Arrangement sowohl für gemischten als auch für Männerchor. Orchesterpartituren und Stimmen sind für [illegible] und für Blasmusik [illegible] erschienen.



X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 12. Ausgegeben am 1. Sept. 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Hasse und seine Kirchenarien.

Von Prof. **Otto Schmid** Dresden.

Daß die allgemeine Barbarei hereinbrechen müsse, wenn jemals *Hasses* Opern nicht mehr entzücken sollten, dieser Ausspruch *Johann Adam Hillers* scheint uns heute kaum noch diskutierbar. Leichthin wird man von zeitgenössischer »maßloser Überschätzung« sprechen und die Lehren nicht ziehen, die auch für die Gegenwart in ihm ruhen, für die Vergänglichkeit mancher Werke, die heute als für »die Ewigkeit« geschaffen angesehen werden und Begeisterung und Entzücken erwecken. Der gute *Hiller* konnte ebensowenig wie mancher andere seiner Zeitgenossen, so der biedere *J. G. Naumann*, erkennen, daß *Hasses* Musik einer absterbenden Weltanschauung das Grablied sang, also mit *Nietzsche* zu reden »des Verschwindenden Schwanengesang« war. Er konnte auch nicht ahnen, daß das, was dem Ansturm der Revolutionsarmeen vom ancien régime noch widerstanden hatte, vollends von den Heeressäulen des großen Corsen niedergestampft wurde. Jedenfalls erscheint es uns nur zu motiviert heute, daß die Zeit kam, kommen mußte, in der nach Hasse — sit venia verbo — »kein Hahn mehr krähte«. Wenn nicht einmal ein Musikfreund zu uns nach Dresden kam und in die katholische Hofkirche ging, wurde von dem »caro Sassone« keine Note mehr »gehört«. Nur dort blieb seinem »Tedeum« und seiner D moll-Messe eine Heimstätte. Und wenn der Schreiber dieses sich rühmen darf, einer, wo nicht der erste gewesen zu sein, der neuerdings wieder nachdrücklich darauf hinwies, daß Hasse ein »Meister« war, so dankt er es mit in erster Linie dem Umstand, daß er Dresden seine Vaterstadt nennt. Als im Jahre 1898 d. i. in dem Jahre, in dem die Königl. Sächs. musikalische Kapelle auf eine 350jährige ruhmvolle Vergangenheit zurückblickte, sein musikalisches Sammelwerk »Musik am sächsischen Hofe« (Breitkopf & Härtel) ins Leben rief, da machte er die erste nähere Bekanntschaft mit dem alten Herrn. In dem Eröffnungs-Band fanden drei für diesen charakteristische Nummern im Klavierarrangement Raum. Der große Triumphmarsch (Orchester und Bühnenmusik) aus der Oper Ezio (Aëtius), unter dessen Klängen sich der von Fürstenau im II. Band (S. 283) seiner Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden beschriebene Festzug über die Bühne bewegte, eine in eitel Wohllaut getauchte Arie aus diesem Werke und eine Stichprobe aus dem bereits erwähnten rauschenden Tedeum, das traditionell bei allen Freudenfesten des sächsischen Königshauses, wie am Ostersonnabend, Fronleichnamsfest, beim Jahresschluß usw. in der katholischen Hofkirche ertönt. Schon im nächsten Jahre (1899) — ein Zeichen, daß der Schreiber dieses für Hasse Interesse gewonnen hatte — kam der zweite, ausschließlich Hasse gewidmete Band heraus, der Ouvertüren, geistliche und weltliche Vokalsätze usw., kurz einen

erschöpfenderen Einblick in das Schaffen des Meisters gewährt. Und der letztere hielt ihn noch immer fest. Im sechsten Band brachte er zwei wertvolle Stücke aus der Ballettmusik zum tragischen Intermezzo »Piramo e Tisbe« zur Kenntnis, und jetzt gab er im siebenten und achten Band eine Auswahl von geistlichen einstimmigen Gesängen für Sopran resp. Alt heraus, von denen dann die Rede sein soll. Inzwischen aber hatte es sich allgemeiner zu Gunsten Hasses geregt. Der treffliche Hermann Kretzschmar, von dem wir Jüngeren sagen können: er ist der Vater und wir sind die Buben, kam schon im Jahre 1885 (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft S. 229) auf Hasse zu sprechen. Aber dann im Jahre 1901 tritt er im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901 S. 47 noch nachdrücklicher für die Bedeutung des »caro Sassone« ein. Ihm folgte dann Carl Mennicke mit seiner biographischen Skizze des letzteren im fünften Sammelband der internationalen Musikgesellschaft und Dr. Georg Göhler erwarb sich das besondere Verdienst, einmal in ausgiebigerem Maße der Neuzeit Proben Hassescher Musik vorgeführt zu haben. Das geschah in einem der seiner Leitung unterstehenden Abonnements-Konzerte im Altenburger Herzoglichen Hoftheater im Dezember 1903. Im Anschluß daran gab er auch eine Anzahl Hassescher Orchesternummern, von denen man einige im Klavierarrangement in den oben genannten Veröffentlichungen des Schreibers dieser Zeilen findet, im Kommissionsverlag von C. A. Klemm, Dresden heraus.[1]

Wie nun kam es, daß man sich überhaupt wieder Hasse zuwandte, oder besser gesagt, wie kam es, daß man sich von ihm, von seiner Musik angezogen fühlte? Wir antworten: man empfand es, daß seiner Kunst etwas eigen ist, was sie unserer Zeit wieder verständlich macht. Auch wir leben in Tagen, in denen der »stilo rappresentativo« wieder Kurswert hat. Auch unsere Zeit hält es mit den ästhetischen mehr als mit den ethischen Idealen. Dann hat uns die bis zu den äußersten Grenzen fortschreitende romantische Bewegung mit ihrer übertriebenen, einseitigen Bewertung der Sage wieder empfänglicher für alle Symbolik und Allegorie gemacht. Kurz, wir sind nach und nach auf einen dem etwas verwandten Standpunkt angelangt, auf dem Hasse stand. Nun, und könnte vielleicht nicht auch unsere zeitgenössische Musik, wie die seine, vielfach einen »Schwanengesang des Verschwindenden« einst darstellen? Wer will das wissen? Indessen Faktum bleibt Faktum: Hasse sagt uns wieder etwas. Seine Tonsprache erscheint uns nicht mehr so fade, daß wir das Bachsche Wort von den »schönen Dresdener Liederchen« im übelsten Sinne deuten. Wir sagen jetzt: diese Liederchen müssen doch dem würdigen Herrn Kantor ganz gut gefallen haben, sonst wäre er wohl nicht so oft mit resp. zu seinem Sohne Friedemann nach der sächsischen Residenz gefahren. Wir sagen noch mehr: wäre Bach der ganze, große Bach geworden, wenn er die [illegible] manche, und zu ihr gehörte doch die Hassesche, nicht mit solchem Eifer studiert hätte? Also selbst den Puristen im Reiche der Töne kann man raten, einmal einen Blick in die Werke des Musikvaters Hasse zu werfen. Es ist durchaus keine solche Unsinnigkeit, wenn in jenen Tagen die Italiener nichts anderes als ein hageres, obschon kunstliches Gerippe in der deutschen Tonkunst erblickten. Das Verdienst, den Sinn für Wohllaut, für schöne, lebenswarme Sinnlichkeit erweckt zu haben, kommt ihnen unbestreitbar zu, und unter diesem Gesichtspunkt ist Hasses Mission für unser deutsches Land zu betrachten. Er ist im Grunde ein Apostel des sinnlich Schönen, und als solchen lassen ihn eben auch die Kirchenarien erscheinen, auf die oben als im Verlag von Breitkopf & Härtel in einer Bearbeitung veröffentlicht, die den Orchesterpart durch die Orgel ersetzt, hingewiesen wurde. Fast zu viel des Wohllauts, der weichen Linie der Kantabilität, so wird daran wohl das erste Urteil lauten. Und ihm soll auch keineswegs die Berechtigung abgestritten werden. Indessen will man Künstler und Kunstwerke verstehen, muß man beiden nähertreten, sich eingehender mit ihnen beschäftigen.

Wir sagten: Hasses Musik sei der »Verschwindenden Schwanengesang« gewesen, das Grablied einer absterbenden Kunstperiode. Trotz der Erfolge der Wissenschaften, insonderheit der Astronomie, trotz einem Kopernikus und Kepler, hielt die Kirche, in deren Dienst der caro Sassone wirkte, an jener scholastisch aristotelischen Weltanschauung fest, welche die Existenz zweier Welten annahm, von denen die eine gleichsam das Spiegelbild der andern darstellt. Und sie mußte wohl etwas bestechendes für den Künstler haben, der den Gebilden seiner Phantasie gleichsam eine Doppel-Existenz, eine doppelte Bedeutung geben konnte, eine körperliche und eine geistige, eine konkrete und eine abstrakte. Die Schönheit und Geschlossenheit dieses Bildes von einem, mit Hettner zu sprechen, neuen Himmel und einer neuen Erde, welche die Renaissance geschaffen hatte, so leichten Herzens gab man sie nicht auf. Hasse aber, an einem Hofe wirkend, der in den Schoß der alleinseligmachenden zurückgekehrt, sich in Kunst und Pracht [illegible], am allerwenigsten. Für ihn konnten denn auch die sich regenden Geisteskräfte der individualistischen germanischen Weltanschauung keine Bedeutung gewinnen. Während Händel im

[1] Neuerdings gab A. Schering die [illegible] »La conversione di S. Agostino«, Text von Maria Antonia Walpurgis, in den Denkmälern der deutschen Tonkunst heraus.

klassischen Lande des Dramas sich bis zur »Messias«-Höhe emporschwang, während Bach das Wesen protestantischer Kirchengläubigkeit in Tönen auslöste und in Meistern des Kaiserlandes, vor allem in einem Tuma, trotz der Gegenreformation sich ein gesunder, keimkräftiger Katholizismus entwickeln konnte, blieb er im Dienste einer Kunst und Weltanschauung, in der sich eine Trennung von geistlicher und weltlicher Musik gar nicht in der Schärfe vollziehen konnte, daß z. B. Oratorium und Oper als innerlich getrennte Gattungen hätten erscheinen können. In der Kirche wie im Opernhaus herrschte jenes Doppelleben von Bild und Spiegelbild, das uns zur Erkenntnis kommt, wenn wir die Deutsamkeit der damaligen Libretti betrachten. Da ist der Symbolik und Allegorie Tür und Tor geöffnet, Gegenwart und Vergangenheit greifen unvermittelt ineinander, die alten Götter treten in die christliche Welt usw., wie in dem Statuenschmuck der Parkanlagen jener Zeit. Da ist eben alles voller Beziehungen, voller Anspielungen oft auch persönlicher, politischer und sonstiger Art. Um nur etwas herauszugreifen: Als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf am 18. Dezember 1745 in Dresden eingezogen war und am Abend des folgenden Tages sich Hasses »Arminio« im Opernhause aufführen ließ, da konnte er sich selbst oben auf der Szene erblicken als — Sieger. Und dann, wie manche schöne Sängerinnen konnten vielleicht ihre Konterfeis als bußfertige Magdalenen und reumütige Pilgerinnen usw. in seinen Oratorien erblicken. Man nehme dazu noch die schwelgenden weichen Linien der Tonsprache des Meisters, die Anmut und sinnliche Schönheit, die alles verklärt, und man kommt auf den Vergleich hinaus, den der Philosoph Karl Christian Friedrich Krause in seinen »Darstellungen aus der Geschichte der Musik« (Göttingen 1827, S. 105) zwischen Hasse und Correggio zieht. Ja, es ist auch so unzutreffend nicht, wenn er meint, wie dieser große Maler den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in schönsten Gestalten in Licht und Farbe schildere, so wisse Hasse durch innig schöne Töne das Gemüt mit dem Vorgefühl der seligen Freude des Himmels zu trösten und erfüllen.

Also aus seiner Zeit und seinem Milieu heraus will Hasse beurteilt sein, wenn man ihn verstehen und es begreifen will, daß sein Ruhm einstmals die Welt erfüllen konnte und daß gerade auch seine Oratorien lange Zeit als vorbildlich angesehen wurden. Ob und wie weit man an ihm noch Geschmack finden kann, das richtet sich bei seinen Kirchenarien mehr oder weniger danach, ob und wie weit man sich in seiner Forderung einer Vertiefung und Verinnerlichung zu bescheiden vermag. Starke sittliche Werte leben in Hasses Tonsprache nicht, und jenes Ringen nach Erkenntnis, welches das Wesen der Kunst jener Meister ausmacht, der wir oben als Antipoden des »caro Sassone« gedachten, wird man in ihr vergeblich suchen. Aber dem Reize der weichen Schönheit und Anmut ihrer Melodik wird man sich freilich auch kaum zu entziehen vermögen, und auch ein Maß von Größe und Ernst wird man ihr nicht absprechen können. Mehr allerdings als in den Oratorienarien, in der kirchlichen Musik, wird man diese letzteren in den Proben, die aus der eigentlichen Kirchenmusik mitgeteilt werden, finden. Als Beispiele dafür möchten wir im Sopranheft besonders das von starkem und echtem Pathos erfüllte Domine Deus der D moll-Messe, im Altheft das in großen edlen Linien sich bewegende und durchaus ausdrucksvolle Agnus Dei aus demselben Werke namhaft machen, wie denn dieses letztere ganz ohne Zweifel die bedeutendste Schöpfung Hasses im Bereiche seiner geistlichen Musik darstellt. Von dieser Messe, die der Meister der Überlieferung nach zur Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden (29. Juni 1751) schrieb, wird man überhaupt wohl sagen können, daß sie uns zeigt, was Hasse vermochte. Allein schon die beiden Fugen in ihr müßten alle die zum Schweigen bringen, die meinen, der »caro Sassone« habe nur »schöne Liederchen« schreiben können. Das Werk ist jedenfalls ein solches, daß es als eine der in ihrer Art hervorragendsten Vertonungen des Messen-Textes bezeichnet werden darf. Es ist ein erster Repräsentant jenes glänzenden »repräsentativen Stils«, der so recht die »ecclesia triumphans« versinnbildlicht. Noch wäre zum Schlusse dann wohl auch auf den instruktiven Wert dieser Hasseschen Gesänge hinzuweisen, die nicht umsonst aus der klassischen Zeit des bel canto stammen, aus den Zeiten, in denen die Geiger den Vertretern der Gesangskunst die »Cantilene« ablauschten. Die Kunst, den Ton zu »spannen«, die »große Linie« im Gesang, die uns so sehr abhanden gekommen ist, Hasse, der Gemahl der Faustina Bordoni, kann sie lehren. Kaum wird man eine bei allen Konzessionen an den Zeitgeschmack natürlichere und schönheitsvollere Führung der Stimme finden können, als die seine

Erinnerungen an Karl Loewe.

Von August Wellmer

[illegible]

erklingt vom Flügel ein wohlbekannter Marsch. Der Patriot unter den Komponisten beginnt seinen militärisch strammen, ganz voll von Humor steckenden, je im zweiten Teil bis zum Komischen ergötzlichen »Fridericus rex, unser König und Herr«. Am Schlusse ist das gesamte Auditorium so enthusiasmiert, daß bei den letzten Worten »Fridericus rex, unser König und Held, wir schlügen den Teufel für dich aus der Welt«, die zu beiden Seiten des Flügels stehende Sängerschar jubelnd im Chor einstimmt. Natürlich wollte der Beifall kein Ende nehmen.

Wie schmerzlich berührte alle die Kunde, daß nur kurze Zeit darauf den Meister ein Schlaganfall aufs Krankenlager warf. Sechs Wochen lang lag er in einem betäubenden Schlaf. Als derselbe endlich wich, hörte er zuerst das feierliche Geläute vom St. Jacobi-Turm. »Ich will auf meine Orgel!« — das waren seine ersten Worte, doch nur allmählich genas er. Seine Orgel liebte er, »wie man eine menschliche schöne Seele liebt, in deren Tiefen man Leid und Freude unbesorgt niederlegen kann und in der man Verständnis, Trost und Freude findet« (Loewes Ausspruch). Ja diese große schöne Orgel in St. Jacobi spielte Loewe wahrhaft meisterhaft und wenn sie mit ihren zahlreichen mächtigen und zarten Stimmen unter seinen Händen erklang, so war man entzückt und hingerissen, erbaut und erhoben. Wie habe ich sonntäglich seinem Spiel gelauscht und wie schön war es, unter Loewes Direktion in der Gymnasialaula, in der St. Jacobi-Kirche oder im Konzertsaal mitsingen zu dürfen. Er war ein sehr ruhiger, vornehmer Dirigent, der niemals aus der Fassung geriet und unter dessen Feldherrnstab man sich sicher fühlte. In einer Reihe von Chorwerken *J. S. Bachs, Händels, Haydns, Mozarts* u. a. sowie in vielen Loeweschen Oratorien, so in der »Heilung des Blindgebornen«, im »Johannes der Täufer«, im »Lazarus«, im »Polus von Atella« (im Nachlasse befindlich) habe ich mitgesungen und davon bleibende Eindrücke fürs ganze Leben mitgenommen. Ich habe später auf der Universität in Halle dem großen Liedermeister *Rob. Franz* sehr nahe gestanden und verehre ihn sehr, aber dieser wieder so ganz anders geartete Künstler ließ mich den älteren Stettiner Meister, der in seiner Musik (d. i. Ballade oder Oratorium) Epik, Lyrik und Dramatik so wunderbar vereinte, nicht vergessen.

Loewe ließ sich die Pflege der Musik in Stettin, in ganz Pommern und darüber hinaus sehr angelegen sein. Außer den Oratorien-Aufführungen größeren Stils waren mir seine »musikalischen Vespern«, die er wöchentlich einmal in der St. Jacobi-Kirche veranstaltete, besonders lieb. Solche Vesper dauerte eine Stunde (gewöhnlich von 6 bis 7 Uhr Abends). Hier sang der städtische Gymnasialchor, unterstützt von Mitgliedern des Schullehrer-Seminars und des Loeweschen Gesangvereins, der damals in hoher Blüte stand. Bei der Vesper am Vorabend der Verstorbenen, die mehr liturgisch gehalten war, sprach auch ein Geistlicher und passende Bibelstellen wechselten mit den Solo- und Chorgesängen ab. Unvergeßlich blieb mir und klang mir oft in meinem Innern wieder das nach Motiven des Chorals »Nun ruhen alle Wälder« von Loewe komponierte und zu meiner Zeit in Stettin von ihm selbst bei der Totenfeier in der Kirche gesungene »Du Unruh meiner Seelen« (»Friede und Ruhe in Gott« in Loewe Bd. I, Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel, Leipzig). Das Stück ist unsäglich schön und dabei so einfach und echt kirchlich. Das Herz des Meisters ruht bekanntlich in silberner Kapsel unter schwarzem Marmorstein in einem Pfeiler an seiner Stettiner Jacobi-Orgel, wie er es gewünscht hat,

»Und die Töne, die im Rohr
Bebend auf zum Himmel wehen,
Zittern durch sein Herz empor«

wie *Martin Plüddemann* nach der Dichtung von *Karl Bartsch* so ergreifend singt.

Lose Blätter.

Georg Rauchenecker. †

Von H. Oehlerking.

Durch den am 17. Juli d. J. erfolgten Tod des Königlichen Musikdirektors *Georg Rauchenecker* wurde dem Wuppertaler Musikleben eine tiefe Wunde geschlagen. Der verstorbene Meister nahm als eine volle, künstlerische Persönlichkeit seit dem Jahre 1888 in hiesigen, musikalischen Kreisen eine führende Stellung ein. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die von ihm geleiteten philharmonischen Konzerte; sie boten, da Rauchenecker eine reiche Literaturkenntnis besaß, auserlesene Programme in exakter Ausführung. In Privatkreisen war Rauchenecker ein viel begehrter und hochgeachteter Musiklehrer, namentlich für Klavier und Orgel. Verschiedene Gesangvereine und ein Instrumentalverein standen unter seinem Szepter. Wo und wie er auch seine Kräfte in den Dienst der von ihm über alles geliebten Kunst stellte, legte er gediegenes Wissen und Können, vereinigt mit einem überaus leutseligen und bescheidenen Wesen, an den Tag. Vielleicht ist die vornehme Zurückhaltung die Hauptursache, daß nicht schon zu Lebzeiten sein Ruhm durch alle deutschen Gauen scholl und er über den engeren Wirkungskreis hinaus nicht die verdiente Anerkennung fand. Rauchenecker's Begabung lag nicht nur auf dem Gebiete praktischer Musikpflege, er hat auch als Komponist schöne Beweise echten Talentes hinterlassen. Bis zur letzten Krankheit, von welcher es keine Genesung mehr geben sollte, schaffte er unermüdlich in der vielseitigsten Weise. Am bekanntesten dürfte das Oratorium »Durch Nacht zum Licht« geworden sein, das bei der Erstaufführung 1891 und der Wiederholung 1894 in Straßburg i. E. allgemein tiefen Eindruck hinterließ.

Von seinen anderen Werken seien noch folgende genannt:

Eine preisgekrönte Kantate »Schwan von der Flue« (aus [illegible] weltliche Kantate). Die Opern »Adelheid von Burgund«, »Der Florentiner«, »Die letzten Tage von Thule« (erschienen bei Schubert [illegible] 2mal im Elberfelder Stadttheater gegeben), »Sanna« (3 [illegible] 6mal in Elberfeld und Koblenz aufgeführt), »Don Quixote«, »Zlatorog« (im letzten Winter 3mal in Elberfeld mit nachhaltigem Erfolg gegeben). Sinfonische Dichtungen »Aus der Jugendzeit«, »[illegible] auf der Akropolis«, »Friedrich Barbarossa«, 3 Sinfonien (eine in F moll erschienen bei Breitkopf & Härtel), die 2. »Jubelsinfonie«, die 3. »Elegische Sinfonie« genannt; 6 Streichquartette, von denen das erste in Europa sowohl als auch in Amerika in Konzerten oft gespielt worden ist (das erste dieser 6 Streichquartette ist bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen), 1 Streichsextett [illegible], Klavierquintett [illegible], 2 Violinkonzerte in [illegible] und a moll, 2 Klavierkonzerte in [illegible] und h moll, ein Oktett für Blasinstrumente (in Elberfeld mit großem Beifall aufgenommen).

Aus der großen Menge seiner Lieder mögen nur folgende als der bekannteren erwähnt werden. [illegible]

[illegible]

Möge dem [illegible] Künstler [illegible] der Erde [illegible].

Bayreuther Festspiele [illegible]

Von [illegible]

Bei der Betrachtung der Bayreuther [illegible] muß als leitender Gesichtspunkt [illegible] werden, daß [illegible] gesprochen. Bayreuth aber spricht für sich selbst am [illegible] es geht seinen Weg sicher, so wie es ihn immer gegangen ist, und daß daher weder die Kunst noch das [illegible]

[illegible] man sagt, daß [illegible] Drittel der verfügbaren Betten in deutschen Häusern gewesen [illegible]

[illegible]

fühlte man sich durch die bedeutende Haltung und Großzügigkeit der Darstellung an Albert Niemann erinnert. Am allerhinreißendsten war v. Bary in dem dritten Akte als sterbender Held, wo er den Ausdruck des Leidens erschöpfend in allen Tönen einer Empfindung ausgedrückt [illegible]. Im zweiten Akte [illegible] das [illegible] und [illegible] gedämpfte Feuer seiner Darstellung [illegible] etwas [illegible] die Partnerin, Frau [illegible] [illegible]. Und das ist der Unterschied in den beiden Leistungen, der eben im Temperament der [illegible] zu suchen ist. v. Bary [illegible] in seiner Rolle [illegible] der Frau Wittich [illegible] immer [illegible] gemacht [illegible] man [illegible] nicht [illegible] [illegible] es ist gewiß ein um vieles sicheres, künstlerisch [illegible] Spiel [illegible] Tristan [illegible]. Diesen Tristan liebt man, und man [illegible] und [illegible] die [illegible] der Wittich bewundert man wegen ihrer feinen künstlerischen Ausarbeitung, aber man [illegible] nicht mit ihr und [illegible], man fängt an zu grübeln und zu sinnen, man stellt Vergleiche an und kommt immer schließlich zurück auf Rosa Sucher, die Unvergessene, Einzige, Unvergleichliche.

Nun [illegible] Rosa Sucher [illegible] und man muß billigerweise die starken künstlerischen Qualitäten der Frau Wittich anerkennen, [illegible] allerdings [illegible] Verkörperung [illegible] eine geringe [illegible] [illegible] eine Frage [illegible] Repertoires [illegible] welche moderne Komponisten [illegible] Sängern [illegible] [illegible] [illegible].

Eine künstlerisch [illegible] Wiedergabe erfuhr die [illegible] Rolle des König Marke durch Dr. [illegible]. Die große Ansprache an Tristan im zweiten Akte

Mir — dies?
Dies — Tristan — mir?
[illegible]
[illegible]

ist wohl nie so tief ergreifend [illegible] und [illegible] gesungen worden. Frau [illegible] war eine würdige [illegible] von [illegible] Haltung [illegible] [illegible] [illegible] gut [illegible] [illegible]. [illegible] Herr [illegible] war [illegible] [illegible] eine sehr [illegible] [illegible] Herr [illegible] [illegible] [illegible] Gesang. [illegible] Rollen auf der [illegible] Herr [illegible] und der [illegible] Herr [illegible].

Eine große und [illegible] gab es [illegible] der Frau [illegible] Burchard [illegible] ganz [illegible] Frau Materna [illegible] Frau [illegible]. Was Frau [illegible] war eine Auffassung von [illegible] eigenartiger Haltung, [illegible]

in der Künstlerin so stark herausgearbeitet worden ist, wie hier. Andere Darstellerinnen waren vielleicht in den dämonischen Momenten [illegible] packender und auch stimmlich [illegible]. Frau Leffler-Burckard [illegible] das Weib, und sie [illegible] gerade dadurch [illegible] besonders im ersten Teile des zweiten Aktes, da sie dem Zwange [illegible] Macht [illegible] unterliegen muß. Prachtvolles [illegible] Werk [illegible] der Künstlerin [illegible] die Darstellung [illegible] dramatische Leistung, mit welcher [illegible] ausgestattet werden. Die Sprache der Augen, der [illegible] die ganze Teilnahme an dem Vorgange [illegible] Schicksal.

[illegible] zeugte von [illegible] dramatischer Begabung. Wie [illegible] versteht Frau Leffler-Burckard aber auch zu singen. Zumal bei den ergreifenden Stellen von [illegible] Kindheit, von Mutterliebe und Heimweh, Leid und Tod — wie tat da das [illegible] Organ der Künstlerin [illegible]! Das war [illegible] eine Darbietung, wie man sie in dieser speziellen Eigenart lange nicht erlebt hatte! Auch die [illegible] des dritten Aktes [illegible] Frau Leffler-Burckard [illegible] [illegible].

[illegible] in der Erstaufführung dieses Sommers Herr [illegible] Hadwiger aus [illegible] auf. Der junge Künstler, der [illegible] als [illegible] Zeichen einer [illegible] Begabung für die [illegible] Bühne abgelegt hatte, [illegible] eingesprungen. Mit [illegible] Herr Hadwiger [illegible] Rolle [illegible] [illegible] gemacht, hatte kein Engagement an einem Theater [illegible] und [illegible] Wagner [illegible]. Herr Hadwiger wurde seiner schwierigen Aufgabe in [illegible] Weise gerecht. Zumal im ersten Akte wurde man durch die [illegible] Erscheinung [illegible]. Im zweiten und dritten Akte wird Hadwiger in Spiel und Gesang [illegible] in die Rolle hineinwachsen müssen, dann wird auch das Organ noch mehr Glanz und Fülle [illegible], so daß die schönen Stellen [illegible] und der Tagszene [illegible] werden. Jedenfalls ist [illegible] Hadwiger [illegible] neuer [illegible] Parsifalsänger [illegible]. [illegible] in der zweiten Aufführung [illegible] sang [illegible], daß selbst eine so [illegible] künstlerische Kraft [illegible] ständig [illegible] den zweiten Akt [illegible] der Rolle. [illegible] Akte war er in Spiel und Gesang [illegible]. In Frau [illegible] [illegible] Wärme [illegible] Wohllaut singt der Künstler die [illegible] im dritten Akte [illegible] Frau [illegible] und Schmerz [illegible] Ausdruck [illegible] Ende [illegible] und [illegible]. Schließlich ist noch des Klingsor [illegible]

[illegible]

God save the king

In dem merkwürdigen Buche

Musikalisches Konversations-Lexikon. Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete unter Mitwirkung von [illegible] herausgegeben von [illegible]. Leipzig, Hamburg und Berlin [illegible] 1883

[illegible]

Manche gelehrte Forschung ist darüber angestellt, manchen gelehrte Es [illegible] worden und mancher Krieg, den Gott nicht erhalten, darüber [illegible]. Noch immer ist der Schöpfer der viel bewunderten Melodie nicht ausgemittelt. Gerber nennt H. Carey, und [illegible] Georg erhalten [illegible] Opposition findet. Händel, nebst anderen, [illegible] die Sache und [illegible] Carey und Georg [illegible] Miller [illegible] erschienen, [illegible] Kurze [illegible] hat. Wo bleibt denn Jakob?

Während die Fäden dieses verwickelten [illegible] sich mit jedem Augenblick zu [illegible] Knäuel verwirren, ja [illegible] noch einen neuen Prätendenten den [illegible] sich ansehen. Ant. Young und unser Händel, weil [illegible] darüber in seine Hände geraten, setzt der englische Gelehrte Richard Clarke sich hin, denkt acht Jahre nach und meint, es wäre mit John Bull und Jakob II. [illegible]. Und in der Tat [illegible]. Wenn einerseits behauptet wird, Carey habe die Melodie ursprünglich zu einer Kantate auf das Geburtsfest George I. bestimmt, und andererseits Kurze [illegible] zum [illegible] Einzuge Karls II. nach seiner Rückkehr aus Frankreich [illegible], Clarkes Lösung der Frage schon an Wahrscheinlichkeit, indem sie vermittelst einer geringen Abänderung in der [illegible] Namen und Begleitumständen berücksichtigend [illegible] mit jenem [illegible], daß Ben Jonson den Text, John Bull die Melodie lieferte und das Lied zuerst in Merchant Taylors Hall von der königlichen Kapelle vor Jakob zur Feier seiner Rettung von der Pulververschwörung gesungen wurde. Dem [illegible] das Lied habe ursprünglich God save great James, our king gelautet und dem James [illegible] auf Jakob den Zweiten. Soweit war nun die Sache in [illegible] auf den Umstand, daß die Pulververschwörung im Jahre 1605 stattfand, [illegible] gegen Jakob den Ersten gerichtet wurde, und Dr. Clarke war schon [illegible] als plötzlich ein [illegible] Wort aus Frankreich, die geistreiche Frau von Créqui, in ihren Memoiren [illegible] erwähnt, die berühmte Melodie sei auf Verlangen der Frau von Maintenon zur Dichtung der Frau von Brinon von Lully eigens für die Schule von St. Cyr komponiert und als Ludwig XIV. nach St. Cyr gekommen, durch die Eleven aufgeführt worden. An Georg I. [illegible] Händel [illegible] übersetzt und die Melodie durch Händel neu arrangiert. Bei dieser Nachricht soll Dr. Clarke auf seinem [illegible] vom Schlage gerührt worden sein, und [illegible] Herr Dr. Loewe [illegible] das Denken [illegible] haben. [illegible] Ergebnis seiner Forschungen aber wird uns [illegible] oder spät [illegible] werden.[1] Übrigens hat diese Melodie erst während der französischen Revolution durch Schlagworten [illegible] erlangt, zur Zeit, als es bei der Torypartei zur Mode wurde, deren Aufführung [illegible] und bei jeder Gelegenheit systematisch zu verlangen, und bei den Whigparteien sich derselben ebenso systematisch zu widersetzen, eine Art politischen Kontrapunktes voller Dissonanzen und [illegible], ohne Vorbereitung, die der [illegible] Stimmung [illegible]. Der französische Text lautet wörtlich wie folgt:

Grand Dieu sauvez le Roi
Grand Dieu vengez le Roi
Vive le Roi
Que toujours glorieux
Louis victorieux
Voie ses ennemis
Toujours soumis
Grand Dieu etc.

Das war ein [illegible] für des Landes Wohl, nach dem bekannten Spruch Ludwigs: L'état c'est moi.

Über die Meinungsverschiedenheit hinsichtlich des Textes [illegible] sich ein [illegible], [illegible] wenig, da seiner Meinung nach das God save great George, our king, zu deutsch [illegible] anders [illegible] als: Gott erhalte Franz den Kaiser.

G. Lambrecht.

Das Konzertprogramm.

Noch ruhen die Konzertgesellschaften und Musikvereine, die Tonkünstler erholen sich in Sommerfrischen und Bädern, aber im Stillen wird man schon mit Vorbereitungen für die neue Saison treffen und hat sich [illegible] schon mit den unvermeidlichen Konzertagenturen in Verbindung gesetzt, um dem Publikum Neues, Hervorragendes, [illegible] Entgegenkommen in neuer Aufführung bieten zu können. Es taucht nun naturgemäß wieder die unliebsame Frage auf: Soll ein Konzertprogramm, sobald es sich nicht um die Aufführung größerer, den Abend füllender Meisterwerke handelt, [illegible] mit Kompositionen gleichen Stils und gleicher Richtung besetzt oder chronologisch geordnet sein, soll es die Werke eines einzelnen Tonsetzers, oder eine Reihe von Meistern verschiedenen Richtungen angehörenden Musikstücken bringen? Je nach der Aufgabe, die der Tonkünstler [illegible] gestellt wird, muß die Antwort sehr verschieden lauten. Den ausübenden Künstler lassen sich bei der Wahl von Solostücken, der [illegible] meist von dem Wunsche leiten, ihre Leistungsfähigkeit in das günstigste Licht zu stellen und zugleich dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen, dessen Beifall zu gewinnen wollen. Es sind dabei also persönliche Interessen im Spiele, die sowohl den Forderungen des Zeitgeschmacks nicht zu sehr nachgegeben und den ästhetischen Forderungen nicht genügend ins Gewicht geschlagen wird, nicht unbedingt [illegible] wird. Ein großer [illegible] Künstler hat es nicht nötig, sich sein Programm von dem Geschmack des großen Publikums diktieren zu lassen. Wir sehen, daß bedeutende Klavier- und Violinspieler selbst die weniger kunstverständigen Hörer durch Beethoven und Bach zu entzücken verstehen, und wenn nur eine geschickte Auswahl getroffen wird, können neben solchen Tonheroen auch kleinere Geister ihre Weisen erklingen lassen, ohne daß man über Buntheit des Programms Klage führen dürfte. Es gibt freilich Zusammenstellungen, die beleidigend und geschmackverletzend wirken. Ein wirklich musikalisch gebildeter und empfindender Mensch wird kaum unmittelbar nach einer Beethovenschen Sinfonie, der Ouvertüre [illegible] oder dergl. aus einer seichten italienischen Oper hören, ohne sich unangenehm berührt zu fühlen.

[1] Bekanntlich singen wir in Deutschland [illegible] nach der Melodie von God save the King. Nach Chrysanders Abhandlung im Jahrbuch für musik. Wissenschaft I. [illegible] eigenen Henry Carey [illegible] Carey [illegible] 1743 [illegible]. Als sonderbares Zeugnis gilt es [illegible] Ursprungs in der Seite Careys [illegible] Volksmusik [illegible] Deutschen.

Ant. Red.

aber auch Musikstücke, die an und für sich wertvoll sind, können durch Nebeneinanderstellung mit solchen von abweichendem Stil und Charakter verlieren.

Solchen Mißgriffen bei der Aufstellung des Programms begegnet man sogar in großen Konzertgesellschaften unter anerkannten Dirigenten. Einzig selbständig, fein und sicher empfindend und glücklich in der Fassung seiner Konzertprogramme, war allezeit der unvergleichliche *H. v. Bülow*, der sich durch keine Rücksicht oder Nachgiebigkeit in der einmal bestimmten, passenden Reihenfolge irre machen ließ. Daß er Brahms bevorzugte, der ihm und seiner tapfern Schar nicht nur in Fleisch und Blut, sondern auch in Herz und Seele lebte, danken ihm noch heute diejenigen, die durch die „Meininger" erst den großen Tondichter Johannes recht verstehen lernten.

Mag nun ein Konzertbesucher wünschen, an einem Abend nur Werke eines Komponisten zu hören, und zieht ein anderer eine chronologische, gewissermaßen belehrende Reihenfolge der Stücke vor, während ein dritter von allem etwas genießen möchte, so ergibt sich doch für alle die unabweisliche Forderung: ein Konzertprogramm darf niemals so ausgedehnt sein, daß die Genußfähigkeit des normal veranlagten Menschen daher notwendig erlahmen muß. Handelt es sich um Kunstschöpfungen, deren Verständnis ohne Anspannung des Geistes und Erschütterung des Gemütes uns nicht aufgehen kann, so können wir quantitativ weniger in uns aufnehmen als da, wo uns Musikstücke dargeboten werden, die — mögen sie auch in ihrer Art vollendet sein — an unsere geistige Mitarbeit verhältnismäßig geringere Anforderungen machen. Hier kann eine passende Abwechslung ohne Zweifel ausgleichend wirken und ist eine notwendige Konzession an die menschliche Schwäche. In der Menge des Dargebotenen wird aber in den Konzerten viel gesündigt. Das große Publikum, die Menge der Konzertphilister, ist im stande, ein umfangreiches Programm hinunterzuschlucken, so ungefähr wie ein Reisender, um zu seinem Gelde zu kommen, sich durch die reichhaltige Speisekarte an der Wirtstafel eines Hotels ißt. Das ist ein Beweis dafür, daß eben diese Mehrheit der Konzertbesucher noch weit davon entfernt ist, höhere Musik zu würdigen und zu verstehen. Wäre sie dessen fähig und nähme sie das ihr an guter, manchmal freilich schwieriger Musik Gebotene mit Hingebung und Aufmerksamkeit, mit Verständnis und seelischer Empfänglichkeit auf, so würden sich ihr bei überlangen Konzerten die Folgen geistiger Mitarbeit durch Ermüdung und Abspannung fühlbar machen, wie es den Musikverständigen geschieht. Wer die Klänge als angenehmes Geräusch an seinem Ohre vorbeirauschen läßt, ohne darüber nachzudenken oder etwas dabei zu empfinden, der hält länger aus als der wirklich musikalisch Gebildete. Aus Rücksicht auf diesen, dessen Urteil doch von Wert ist, sollte man der Zusammenstellung und Länge eines Konzertprogrammes die nötige Sorgfalt erweisen.

Lina Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. — Auf vier Bühnen allabendlich Opernvorstellungen, auf zweien Operetten, und doch nur wenig Berichtsstoff! Eine alte Wahrheit, die leider auch immer ihre Bestätigung in den Tatsachen findet, drängt sich dem auf, der die Spielpläne der Operninstitute überschaut. Es war ja wohl E. Hanslick, der sie in die Worte faßte: die deutsche Oper sei reich an Gold und Kupfer — Blech hätte wohl ein anderer gesagt —; dagegen das für den täglichen Gebrauch notwendigste Metall, das Silber, fehle ihr. Die Komische Oper lebt seit fast einem Vierteljahre ziemlich ausschließlich von J. Offenbach. Die Kroll-Oper meinte es gut, indem sie mit L. Blechs Alpenkönig anfing. Aber schnell mußte sie zu den Jungitalienern und Franzosen greifen, um nicht Geld zuzusetzen. Die Morwitz-Oper hat wenigstens Lortzing, v. Flotow und Neßler neben Adam, Halévy und Bizet auf ihrem Programme. Im Theater des Westens aber herrscht augenblicklich die italienische Oper von — Kindern aufgeführt!

Den Intendanten der Hoftheater und den Leitern festgegründeter städtischer Bühnen muß man es zum Vorwurfe machen, daß sie unsere deutschen Meister nicht genug pflegen, daß namentlich Gluck so sehr selten erscheint, daß bald niemand mehr den Hans Heiling kennen wird, daß Jessonda schon so gut wie vergessen ist. Die Privatdirektoren aber wollen — wer darf es ihnen verübeln? — zunächst leben. Zu Stradella, zum Nachtlager von Granada, zur Martha drängt sich das Publikum nicht, aber es kommt zu Fra Diavolo, Carmen und Cavalleria. Und diese Werke hörten wir denn auch jetzt neben den Verdi-Opern oft genug und mit manchen guten Gästen in der vom [illegible] geleiteten Kroll-Oper. Herr Dr. *Briesemeister* sang den [illegible] Räuber kühn und [illegible], und da ergab sich wieder einmal, was sich nicht selten begibt, daß uns nämlich als nicht ausreichend erscheint, was auf andern Bühnen, selbst auf der Bayreuther, hoch gepriesen wird. Dem Spiele des neuerdings berühmt gewordenen Loge-Darstellers — als solcher gefiel er uns ja auch hier im Opernhause — konnte man in dem Auberschen Werke Anerkennung zollen, aber die Stimme genügte selbst für die Krolloper nicht. Wie anders wirkte Herr *Alexander [illegible]*, der den Canio in Leoncavallos Bajazzo sang! Sein voller, leicht quellender und gut gebildeter Tenor besitzt Glanz und Ausdrucksfähigkeit, und dabei ist er ein fesselnder Darsteller. Unter den verschiedenen Vertreterinnen der Carmen war ja Fräulein *[illegible]* die interessanteste, wennschon sie nicht rassenecht ist. Ihrem Wesen entsprechend gab sie die Zigeunerin nicht als einen Dämon, der in wilder Leidenschaft blind in den Mordstahl hineinläuft, sondern als das in seinem Stolze verletzte Weib, dem der einst Geliebte nicht die soldatische Ehre opfern wollte, und das nun dem bedeutenderen Manne, oder den sie dafür hält, angehören will. So sucht sie jenem zu entkommen, als er sie vor der Arena mit den alten Liebesbanden fesseln will, und wirft sich bei diesem Bestreben auf die Kniee, um schnell das Zeichen des heiligen Kreuzes über sich zu schlagen, damit sie gefeit sei. Das täte eine echte Carmen nicht. Es entspricht aber der Auffassung der *[illegible]*, deren Tod uns daher auch kaum erschüttert, aber rührt. Auch von ihr gilt, daß sie in Schönheit stirbt. — Gute Darsteller des José, die zugleich tüchtige Sänger sind, findet man sehr selten. Unsere Theaterzettel nennen ihn immer Don José. Das ist er wohl in der Novelle des P. Mérimée, wo ihm die Adelsbezeichnung Don als Edelmann und als Offizier zukam. Das [illegible], das ihn zum Sergeanten machte, mußte ihm mit dem Range auch den Titel

nehmen. — Ein Versuch der Kroll-Oper mit J. Offenbachs Schöner Helena fiel nicht gut aus. Man wird es erkennen, als hätte die Wiener Tanzoper den Stil verdorben [illegible] Wunsch für seine Werke verlangt. Man kam da bezüglich der Darstellung mit dem Tanzen und Hüpfen und dem Hin- und Herrennen am Schlusse, mit dem Wiegen der [illegible] aus. An die Stimme wurden nur mäßige, an die Gesangskunst noch geringere Ansprüche gestellt. Offenbach braucht aber gewandte Schauspieler und kunstgebildete Sänger. Ich kenne nichts als eine Schöne Helena älterer Zeit, aus der eine bedeutende dramatische Sängerin wurde. [illegible] Meinung gemacht [illegible] und [illegible] mögliche Operettensängerin. [illegible] auch eine über den [illegible] hinausgehende [illegible] des Schauspiels. — Als besonderer Mangel [illegible] jüngeren Offenbach-Aufführung [illegible] gepriesene [illegible] eingeprägtem [illegible] wurde. Die Darstellung blieb flach und unausgearbeitet. Mit dem Gesange [illegible] Ich bin aber der Meinung, daß bei Offenbach, besonders wenn man das Libretto verbessern könnte, wieder zur Bedeutung auf der Bühne gelangen wird. Mit dem verkehrten Stile der Tanzoperette kann er freilich nicht gewinnen.

Im Theater des Westens gab [illegible] Kinderoper-Vorstellungen [illegible] Roman Ballner [illegible] versucht [illegible] Stück darzustellen, dann trat auch der [illegible] zum Theater [illegible] Knaben von 8 bis [illegible] und ein Mädchen von [illegible] Jahren führten die Rollen aus. Der Herr Professor der Gesellschaft [illegible] und Musiklehrer [illegible] begleitete am Piano, dem sich ein Streichquartett zugesellte. Die armen Kinder waren [illegible] bewegten sich [illegible] genug auf den Brettern. Und die Rezitative flossen in ihrer glatten Sprache recht geläufig dahin. Aber der [illegible] Gesang wirkte [illegible]. Und es stimmte traurig, wenn die Kleinen [illegible] an die Rampe traten, um [illegible] zu werden, und dann doch die zum Teil bereits verausgabten Stimmen vom Klavier übertönt wurden. [illegible] Figurenwerk [illegible] wurde vermieden. [illegible] gemacht [illegible] welche die Rezitative sang, war wenigstens kein [illegible] Publikum schien in [illegible] Gründe verwerflichen Kinderoper [illegible] Daß hier auch ein bedeutendes Kunstwerk verdorben wurde, kam ihm nicht in den Sinn.

Rud. Fege.

Kiel. Schleswig-Holsteinisches Musikfest. [illegible] der sich vom [illegible] Musikfeste bei [illegible] Beachtung [illegible] Festes gewonnen werden. Es ist ein großer Unterschied zu [illegible] zwischen dem anderen Verlauf des [illegible] Musikfestes gegenüber dem jetzigen. [illegible] Kommerzienrat [illegible] Mal ein [illegible] Sängerschaft [illegible] unter dem Publikum, wenn sich nach den einzelnen Nummern mit Beifall nicht gespart und dem Dirigenten zum Schluß ein warmer Dank gespendet wurde.

Der Unterschied zwischen damals und jetzt hat als Hauptursache diese: unser Konzertleben ist in den Jahren, die dazwischen liegen, ganz enorm in die Höhe gegangen, so daß die Darbietungen unserer [illegible] nicht mehr den starken, überwältigenden Eindruck machen konnte, der damals [illegible] unter den damaligen Verhältnissen [illegible] wäre. So war auch die Programmaufstellung an [illegible] Festtage [illegible] nicht [illegible] das [illegible] Werk, das [illegible] Und daß [illegible] Bruckners gewaltige Neunte Sinfonie und sein Tedeum an den Schluß des Festes gesetzt war [illegible] Wie [illegible] die Sinfonie eine [illegible] Wirkung des ganzen Festes, doch die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer konnte nicht so recht [illegible] Musikfreunde [illegible] worden war [illegible] gelungen [illegible] der [illegible] Sinfonie [illegible] vorgetragene [illegible] Schluß des Tedeums [illegible] Mitwirkenden eine starke Überwindung gekostet. Kaum hielt der Stab des Dirigenten noch die Massen in den [illegible] zusammen.

Dennoch [illegible] die große Tat denn doch noch geschehen und gelungen: Bruckners Neunte Sinfonie hatte nun auch diese Siegesweihe bei uns erhalten. Nachdem die Wiener uns seine Romantische und die Zweite gebracht hatte [illegible] langen Kämpfen und nun auch hier der Moderne Tür und Tor geöffnet. [illegible] daß verschiedene Musikfreunde [illegible] Beginn der neunten Sinfonie [illegible] Saal zu verlassen. Es waren auch gewisse [illegible] Ansichten über Bruckner unter dem Publikum verbreitet worden [illegible] und [illegible] Beifall [illegible] zu bereiten.

Den ersten Tag des Festes [illegible] das Vorspiel zum [illegible] und die [illegible] aus den Meistersingern. Das Vorspiel wurde in einer Prachtdarbietung gegeben, in großartiger Ruhe und schöner [illegible] Auch die [illegible] gelang [illegible] Die Chöre [illegible] Wenzger unter den Solisten Herrn [illegible] und der [illegible] Vortrag des Herrn [illegible] Walter Stolzings, der im übrigen [illegible] erzeugen hat.

Von kleineren aufgeführten Chorwerken ist eine Weihnachtsmusik von [illegible] zu nennen, ein [illegible] kleines Werk von Herrn [illegible] Eröffnet wurde das Fest mit [illegible] Komposition in Kantaten-Form [illegible] Orchester [illegible] Klavier [illegible] Ensembles zu [illegible] entsprechend komponierte [illegible] Kapellmeister [illegible] in Verein mit dem von Herrn [illegible] Kinderpapieren, besonders [illegible] Die Komposition versteht den Inhalt der Dichtung [illegible] Nicht durchgehends mit dem gleichen Glücke gelingt die [illegible]

Sie ist, [illegible] in einem be-

sondern Stile gehalten. Selten malt sie in satten Farben, sie zeichnet meist, umrankt in wohlgeschwungenen Ornamenten die gegebenen Bilder, durchzieht die mystischen Stimmungen der Dichtung in feinen Linien und Figuren. Demnach ist auch die Instrumentation für heutige Verhältnisse recht einfach, teils erscheint sie warm, originell erfunden, teils mutet sie jedoch gekünstelt an. Um das Eigenartige an dem Werke zu verstehen, ist man genötigt einen ganz besonderen Standpunkt einzunehmen. Zu den mißglückter Stellen, die gar oberflächlich gegeben sind, rechne ich vor allem das »Erdbeben«, wie auch den Schluß mit seinen leeren Figurationen und harmlosen Effekten. Sehr schön sind einige Chöre, schön und interessant gestaltet auch die Musik zu »Beatrices Tod«, wenn auch weit davon entfernt, die Tiefe der Dichtung zu erreichen, die grauenerregenden Visionen und Empfindungen Dantes, wie er sie uns zu so lebendiger Anschauung bringt, in sich aufgenommen zu haben. Auch hier bleibt es bei der Kontur in reizvoller Stylisierung. Leider war Herr Alex. Heinemann im letzten Augenblick verhindert, die Baritonpartie zu singen. Seine temperamentvolle Art und feine Charakterisierungskunst wäre ihr sehr zu statten gekommen. Herr Loritz hatte sie statt seiner übernommen.

Etwas zu gleichmäßig, ohne genügende plastische Herausarbeitung, wurde unter Herrn Stavenhagen *Bachs* herrliche schönge Kantate »Nun ist das Heil« gegeben, so konnte sie nicht zu voller Entfaltung gelangen. Vielen Anklang fanden die »Neuen Liebeslieder« von *Brahms*, die eine Fülle entzückendster Empfindung und reiche Melodik bergen; am Klavier begleiteten die Herren Keller und Schnabel, die Solisten waren Frau Grumbacher, Frau Behr, Herr L. Heß, Herr Heß van der Wyk, die sich zu deren reizvollster Interpretation zusammengetan hatten. Zuletzt sei noch der stilvollen Wiedergabe des *Beethoven*schen Konzertes Op. 58 (durch Herrn Schnabel und Dr. Mayer-Reinach, als Orchesterleiter) lobend gedacht.

Kiel. M. Arnd-Raschid.

Besprechungen.

Klauwell, Otto, Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1906. 254 S. Preis 4 M.

Non multa könnte als Devise über diesem prächtigen Bande stehen. Klauwell gehört zur kleinen Schar der Schriftsteller, die nicht im Tagesdienste schreiben, sondern, wenn sie einen Gedanken haben, der sie beschäftigt, mit dem sie sich für ihre eigne Person abzufinden das Bedürfnis haben, und den sie deshalb ausführen.

Der Band enthält 16 »Studien«, d. h. kleinere und größere Aufsätze meist ästhetischen oder pädagogischen Inhalts, und 4 »Worte der Erinnerung«, d. h. Nekrologe. Um einen Anhaltspunkt bezüglich der Reichhaltigkeit des Inhaltes zu geben, rücke ich die Titelüberschriften ein: Über Reminiszenzen. — Eine Frage. — Über das Einüben eines Tonstücks. — Über das Vomblattspielen und Auswendigspielen. — Über die Wahl des Studienmaterials beim Klavierunterricht. — Die ästhetische Bedeutung der Sonatenform. — Ludwig van Beethoven und die Variationenform. — Programmmusik. — Über den Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel. — Musikalisches Gehör. — Über die Verschiedenheit der Auffassungen musikalischer Kunstwerke. — Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks. — Das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung. — Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter. — Zur Frage der Tonarten-Charakteristik. — Die Aufgabe der Kritik. — Ferdinand von Hiller. — Otto von Königslöw. — Franz Wüllner. — Isidor Seiß. Die Arbeiten sind im letzten Vierteljahrhundert in verschiedenen musikalischen Zeitschriften erschienen, insbesondere auch in diesen Blättern und im »Klavierlehrer«.

Die Hauptfrage, die bei einer derartigen Sammlung dem Beurteiler entgegentritt, nämlich ob die Sammlung als solche innerlich gerechtfertigt sei, ist hier schon aus dem eingangs berührten Vorzug des Autors unbedingt zu bejahen. Eben weil diese Aufsätze nicht dem Tagesdienst gewidmet waren, darum verdienten, ja verlangten sie danach, gesammelt zu werden. Hinzu kommen die andern Eigenschaften des Autors, seine besonnene Klarheit, seine wohlwollende Gerechtigkeit den verschiedensten Kunstrichtungen und Persönlichkeiten gegenüber und etwas, was ich als Treue bezeichnen möchte. Es ist ein Zug Klauwells, den ich als sein Schüler in Köln aus der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, und der mich stets besonders anzog, nämlich das liebevolle Eingehen auch auf das Kleine und Kleinste. Der wahre Pädagoge muß ein Menschenfreund sein, und Klauwell ist ein wahrer Pädagoge.

Der Blick für das Kleine und Kleinste engt auch dem liebenswürdigen Meister nicht eine gewisse überlegene Weite des Gesichtskreises ein, wenn schon er nicht als Pfadfinder auftritt, sondern auf bereits betretenen Pfaden eine Nachlese hält. Wie Feines er jedoch mitunter nachzulesen gab, mag die zweite »Studie«: »Eine Frage« von 1885, die mir bisher unbekannt war, zeigen. Klauwell geht von der Beobachtung aus, daß die Musik eine ganz verschiedene Empfindlichkeit gegen schlechten Vortrag hat, daß es Musik gibt, die schon durch einen nur mittelguten Vortrag völlig entstellt wird, dagegen andere, die selbst noch einem ziemlich schlechten Vortrag trotzt, — einem interessanten und offenbar noch nicht genügend erörterten ästhetischen Problem, — und stellt die Frage, ob man aus der größeren Widerstandsfähigkeit gewisser Musik einem unzulänglichen Vortrage gegenüber auf ihren höheren Wert schließen könne. Es besteht bekanntlich eine gewisse Neigung zur Bejahung dieser Frage. So hat man (bewußt oder unbewußt diese Frage bejahend) in den 70er Jahren und auch noch später Wagner daraus einen Vorwurf machen zu können geglaubt, daß er des ungeheuren Apparates von Bayreuth bedurfte. Klauwell gelangt mit Recht zur Verneinung der Frage.

Möge diese Sammlung, die Frucht der in einem Menschenalter gesammelten Erfahrungen, Vielen Belehrung und Genuß verschaffen!

Arend.

Wirth, Moritz, Mutter Brünnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung entdeckt und übersetzt, eingerichtet. Mit einem Gutachten von Dr. *M. Kermann*, prakt. Arzt und Geburtshelfer. Leipzig, Gebr. Reinecke. Preis 2 M.

Als wir vor Jahren *Moritz Wirths* Auslegung der (Bismarck-)Eroica von Beethoven lasen, glaubten wir das Kühnste in der Auslegungskunst erlebt zu haben. Es war ein Irrtum. Herr *Wirth* hat sich in seinem neuesten Werke »Mutter Brünnhilde« selbst übertroffen. An der Hand einiger Textworte, namentlich aber auf Grund der Wagnerschen Musik weist er darin die Schwangerschaft Brünnhildes in der Götterdämmerung nach, von der ersten merkwürdigen Stimmung der jungen Frau bis zur ersten Bewegung des Kindes im Mutterleibe. Das Buch wird Gutes stiften, denn es zeigt auch dem blödesten Auge, daß der Auslegungskunst *Wirths* (und mancher anderer) zu vollen Hirngespinsten führt. Schade, daß sich *Wirth*, unleugbar bedeutende schriftstellerische Begabung auf das Gebiet der Musik begeben hat, das für seinen spekulativen Kopf stets ein undankbares Feld bleiben wird.

Koch.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Madrigal

von Jacopo di Bologna (c. 1350.)

Andante

Bearbeitung von H. Riemann.

Violino 1°
Violino 2°
Canto 1°
Canto 2°
Basso
(Klavier ad libitum)

U' selvet to sel vag gio per stagione
Ein wildes Vöglein singt im Laube leise

Dol ce ver set ti canta con bel modo
Lieblich tönt durch die Stille seine Weise

Tanto che gri da
Die ich' der Schreier

U' selvet to sel vag gio per stagione
Ein wildes Vöglein singt im Laube leise

Dol ce ver set ti canta con bel
Lieblich tönt durch die Stille seine

for te
schweigt doch!

Per gridar for te non e canta
Nicht lautes Schreien ist das rechte

spando
Weise

Tutte che gridan forte
Die ihr für Schrei'n schweigt doch!

vor euch

be ne
Singen

Ma con soave e dolce melodia
Nein, weich und sanft muss der Gesang erklingen

do
do

Per gridar forte non si canta bene
Nicht lautes Schreien ist das rechte Singen

mf f p mf

Soll er den Kranz der Meisterschaft er-

mf p dim. p p

p mf mp mf

mp mf dim. p poco f

ringen.

Wohl mancher wähnt, dass er

Soll er den Kranz der Meisterschaft er- ringen

mf poco f

mf pf dim mf cresc. poco f

Wie manches wahrt

Fan Ba te Ma Mo

Sange Ma Bal und Mo

die Ga te

te

te

Fan te Mo tet

Sange Madrigal Balladen und Motette

f *mf* *dim* *più f* *f ten.*

f assai

f assai

f assai

f assai

(Tornello)

Si piemp e la ter ra de ma o stroi

Si pien e la ter ra de ma o

strol Che ...co

Che ...co piu not trovan dis co... pi...

Nur wird bald es an Schustern fur sie fehlen

Nur wird bald

piu non trovan dis... pi...

es an Schustern fur sie fehlen

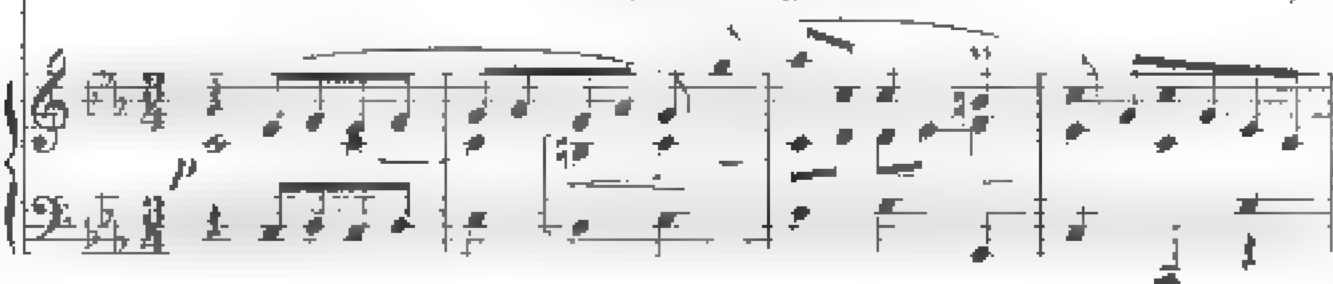
ritard.

Chanson.

Autor ungenannt *)
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden

Andantino.





ces tendres fleurs e - clo - ses vous ap - prennent vo - tre de - stin, vous ap -
duf - tig und kaum er - schlossen, zei - gen sie was un - ser Los ist, zei - gen

pren - nent vo - tre de - stin | stin Ne soy - ez pas long - temps cru -
sie was un - ser Los ist. | Los ist Drum wehren wir nicht sü - ssem

*) 24 Feuille dediée à Mdselle. Laugier, la Feuille Chantante ou le Journal Hebdomadaire 1767 Paris. Chez Mr. de la Chevardiere.

el - les El - les ne du - rent qu'un ma - tin. He
Ro - sen, sie blühn gleich uns nur kur - ze Frist. Auch

las, he las vous pas se rez comme el les,
wir, auch wir, auch wir ver gehn wie Ro sen,

he - - las he - - - las vous pas - se - rez,
auch - - wir, auch wir, auch wir ver - gehn,

vous pas - se - rez com - me el les!
auch wir ver - gehn wie Ro sen!

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Tambourin.

Gustav Lazarus.

Allegro, molto.

PIANO.

p scherzando

Pedale
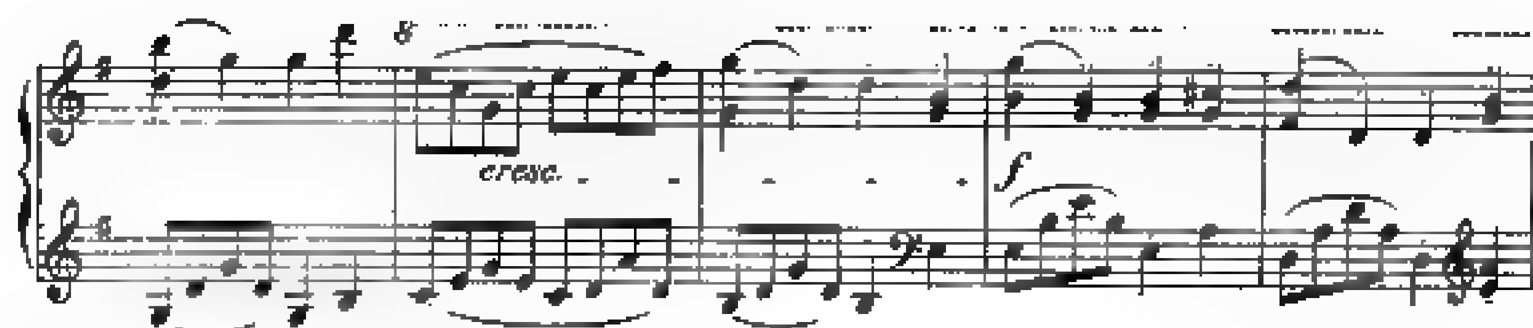
cresc.
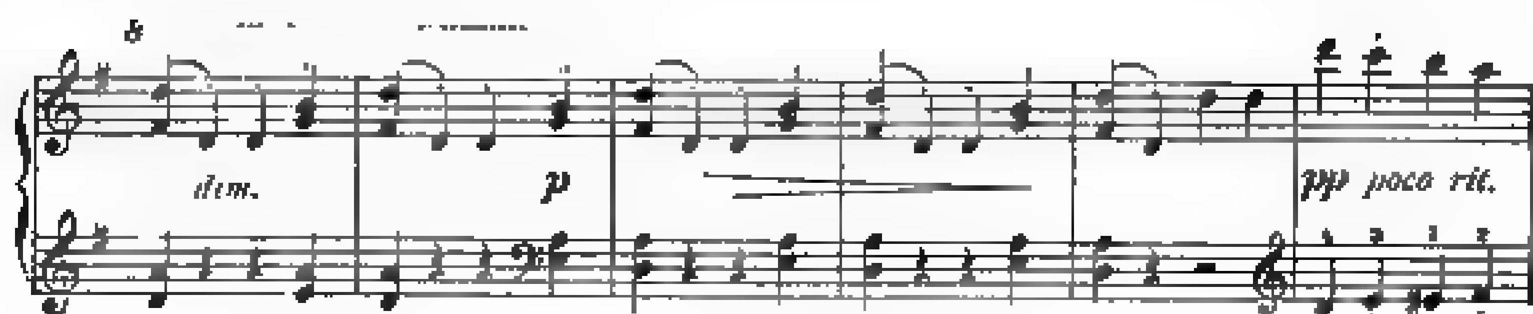
f *p*
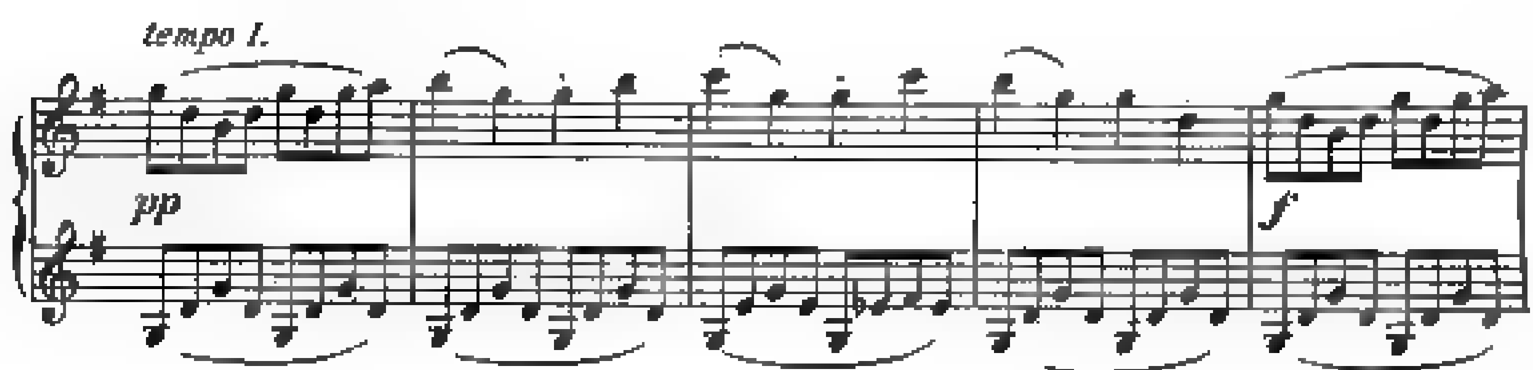
cresc.
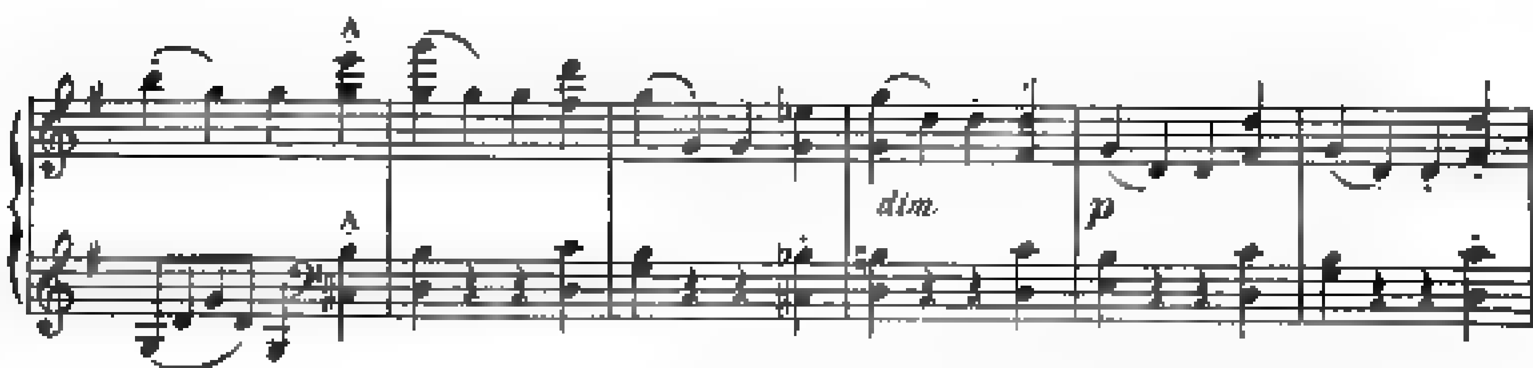
f *p*
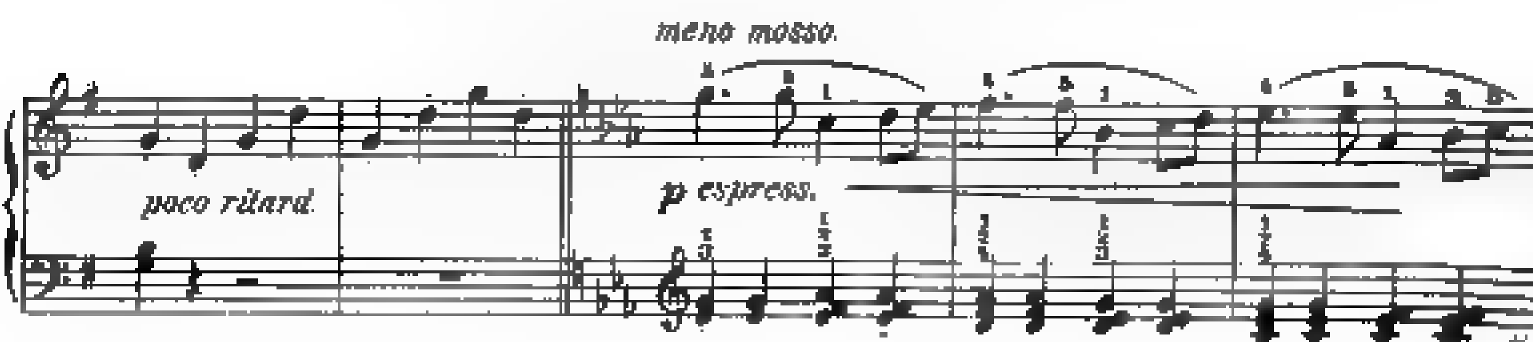
8


cresc.
f


dim.
p
pp poco rit.


tempo I.
pp
f


dim.
p


meno mosso.
poco ritard.
p espress.

mf

p *cresc.*

cresc. - - - - - -

poco rit.

p *tempo*

mf *espr.*

f

p

ritard.

ten.

ten.

ten.

tempo I.

p

f

p

8

p

cresc

8

f

dim

p

tempo I.

poco rit.

pp

f

p dimin

pp

Geistlicher Gesang.*)

Joh. Michael Haydn (1737 - 1806).
Bearbeitet von Otto Schm d - Dresden

Moderato.

Alt.

Orgel.

f

p

tr

1. Si - on ei - le ihm ent - ge - gen, dein Ver - lan - gen
2. Hast du dei - nen Weg ver - ir - ret, hör - test nicht des

wird er - füllt, er kommt wie ein A - bend - re - gen,
Hir - ten Stimm Bist du von der Welt ver - füh - ret,

*) Aus der „Oelberg Andacht" (mit deutschem Text) die Michael Haydn am 1. Februar 1796 vollendete.

der aus mil - den Wol - ken quillt, der aus
ab - ge - wi - chen oft von ihm, ab - ge -

mil - den Wol - ken quillt
wi - chen oft von ihm.

f

Sieh! er kommt
Wirf dich dann in

p

voll Er - bar - men, sieh! er kommt in Nied - rig keit,
sei - ne Ar - me, gieb ihm hin dein gan zes Herz,

nimmt der Sün den Last uns Ar - men ret - - tet uns - re
fleh, dass dein er sich er - bar me, trö - ste dich in

Se - - lig - keit ret - tet uns - re Se - - lig -
dei - - nem Schmerz, trö - ste dich in dei - - nem

keit, ret - tet uns - re Se - - lig - keit!
Schmerz, trö - ste dich in dei - nem Schmerz!

Nun danket all und bringet Ehr.

Frisch und kräftig.

Dr. J. G. Herzog, Op. 67. I.

Ped.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Menuetto.

Gustav Lazarus.

Con moto.

PIANO.

mf

cresc.

cresc.

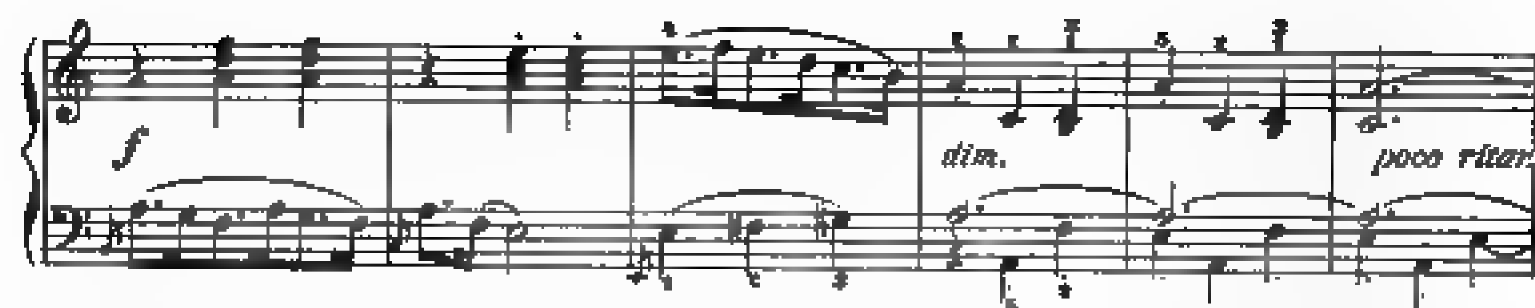
f

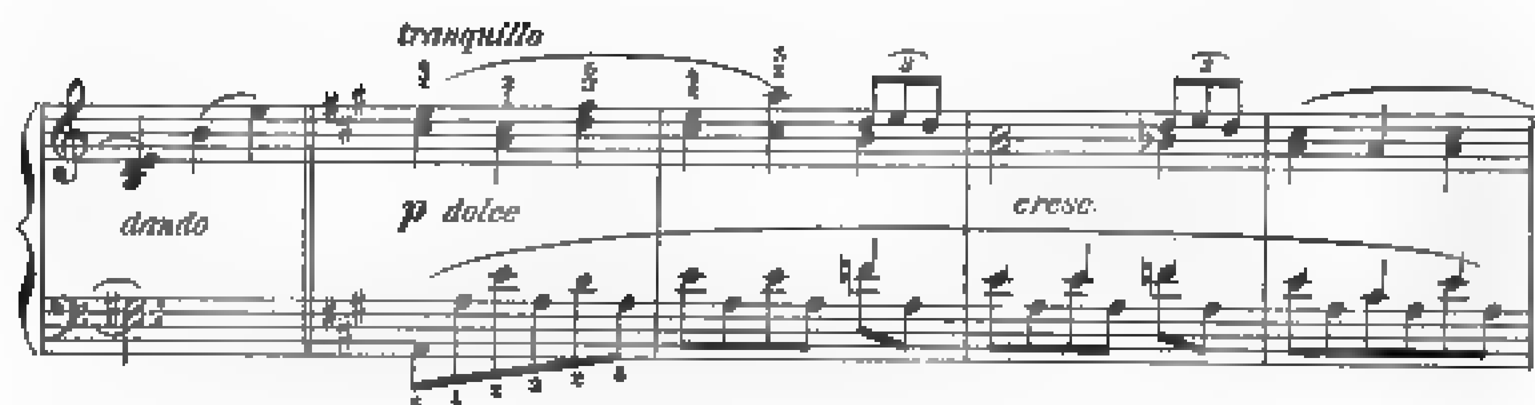
dim.

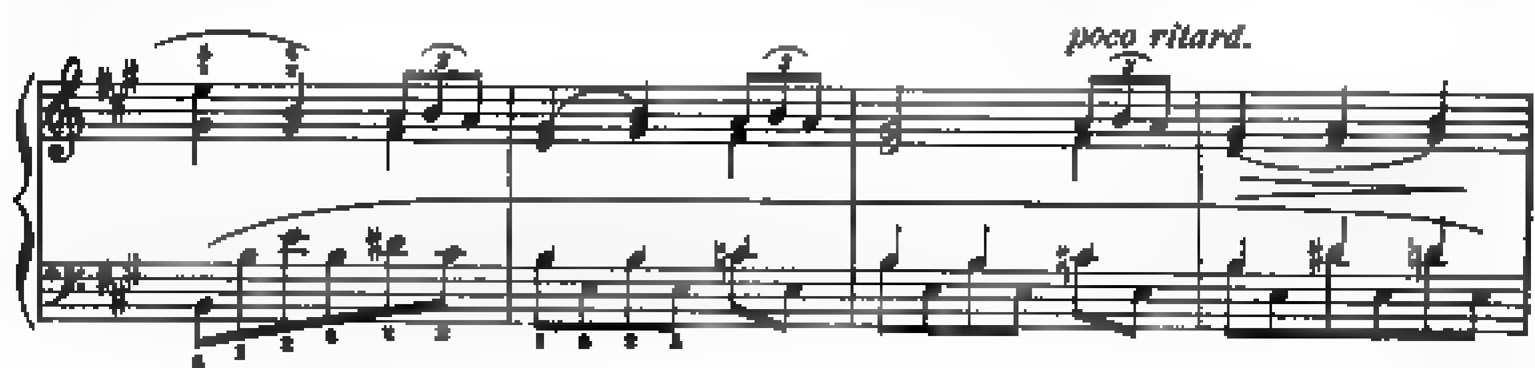
poco rit.

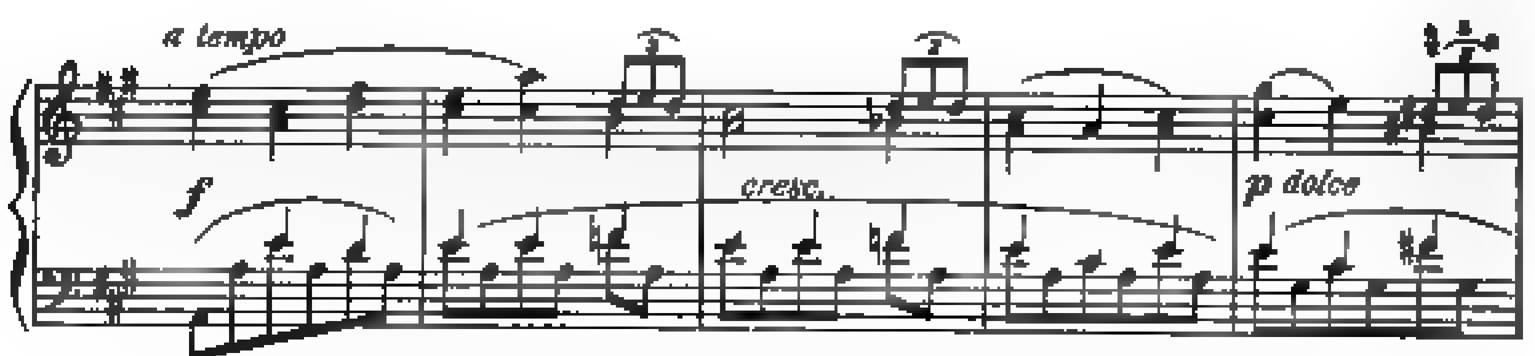
f a tempo

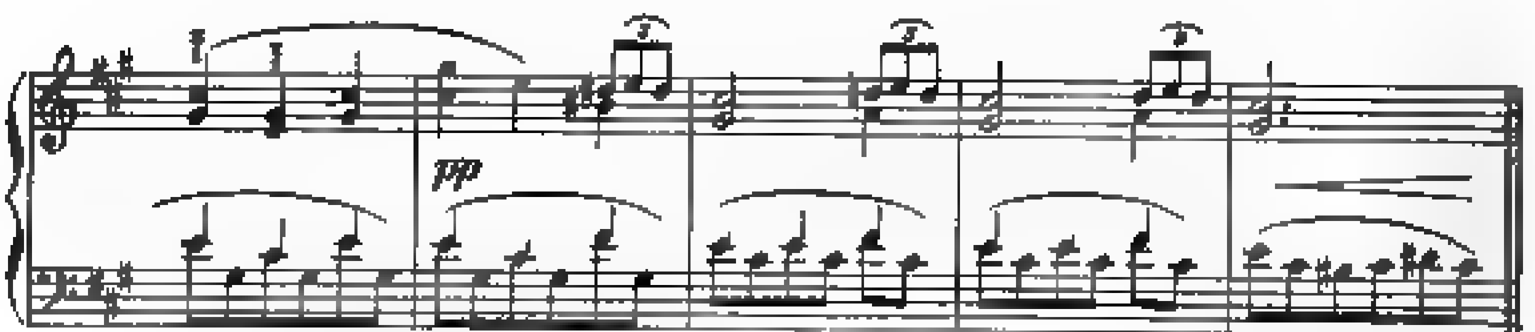
p espress.
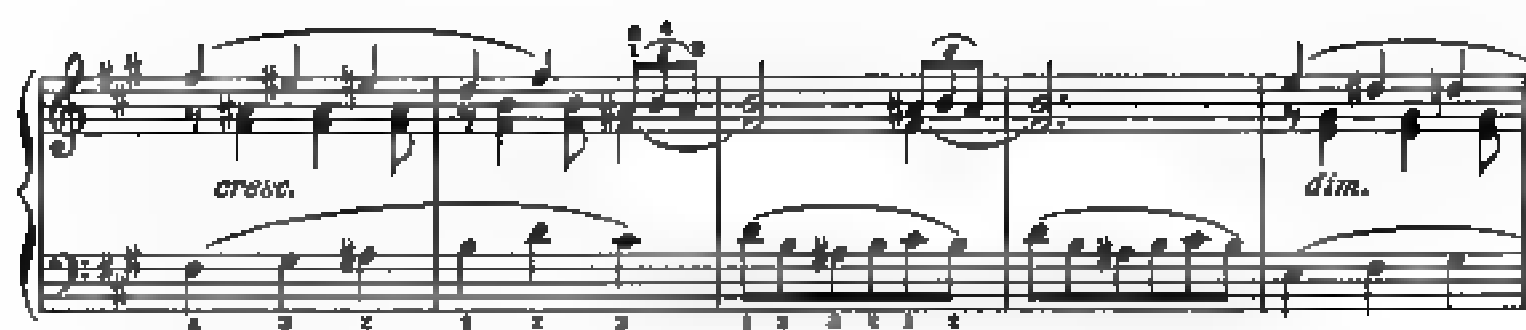

f
dim.
poco ritar.

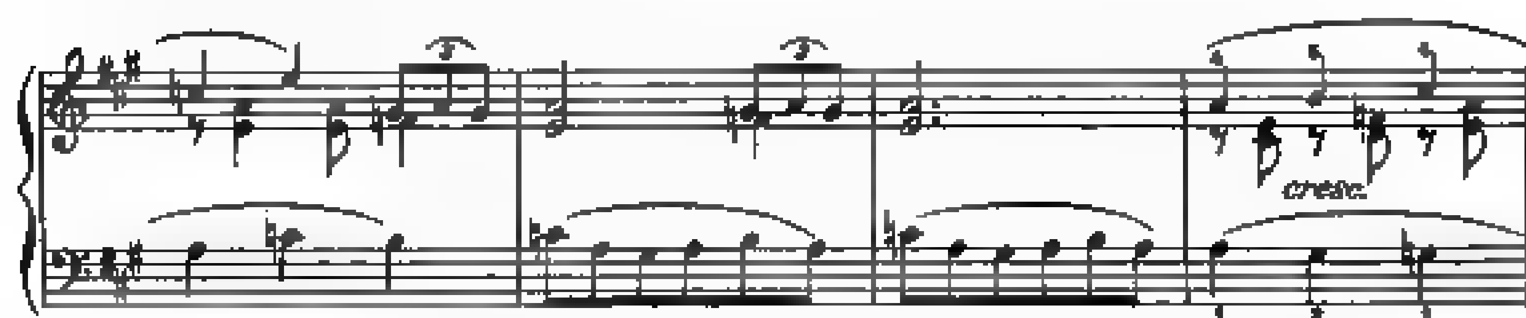

tranquillo
dando
p dolce
cresc.
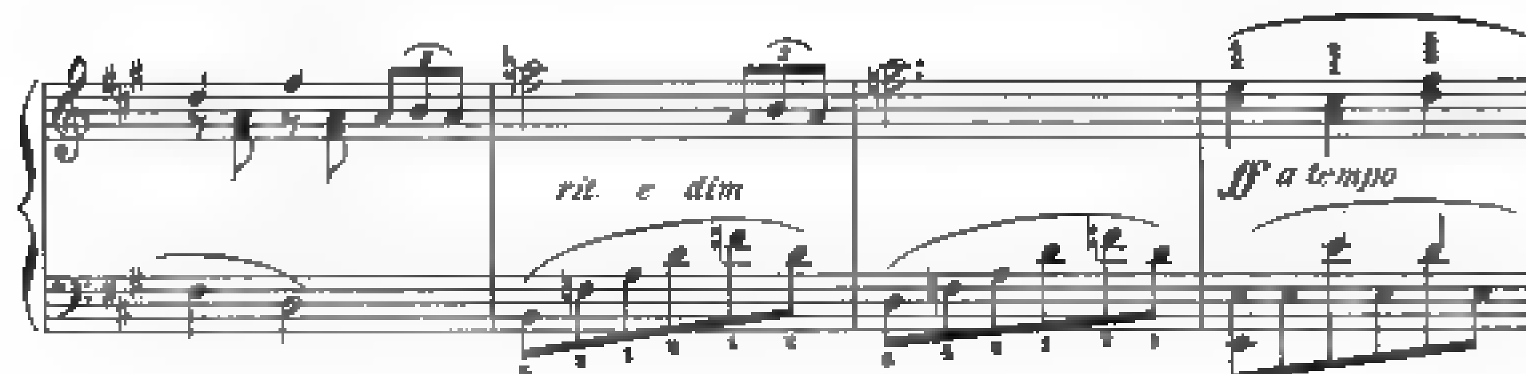

poco ritard.

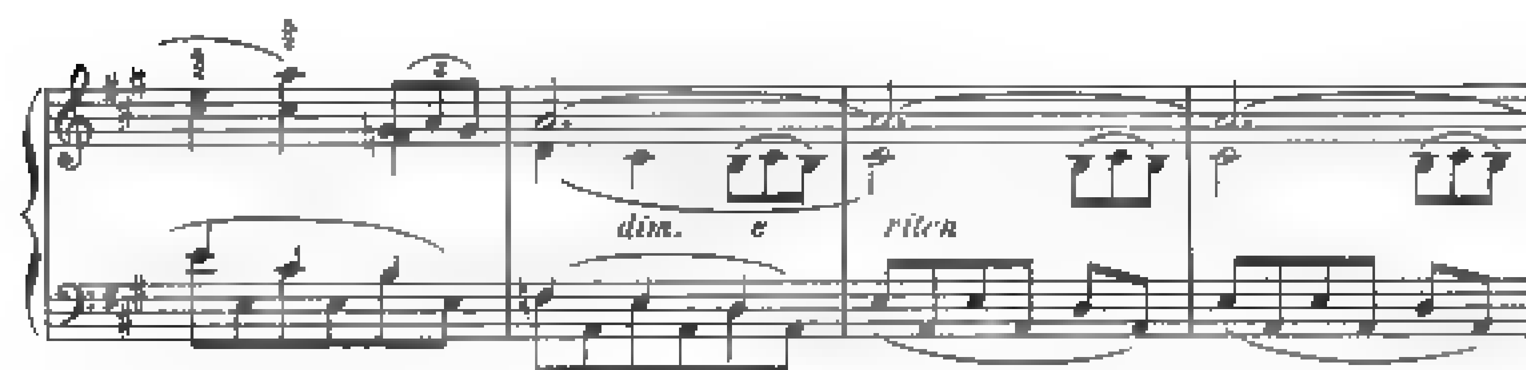

a tempo
f
cresc.
p dolce
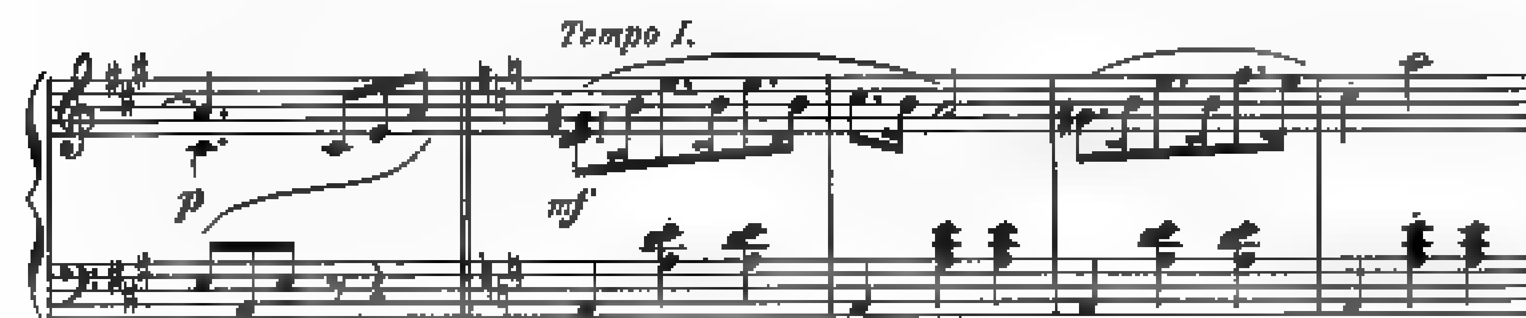

pp

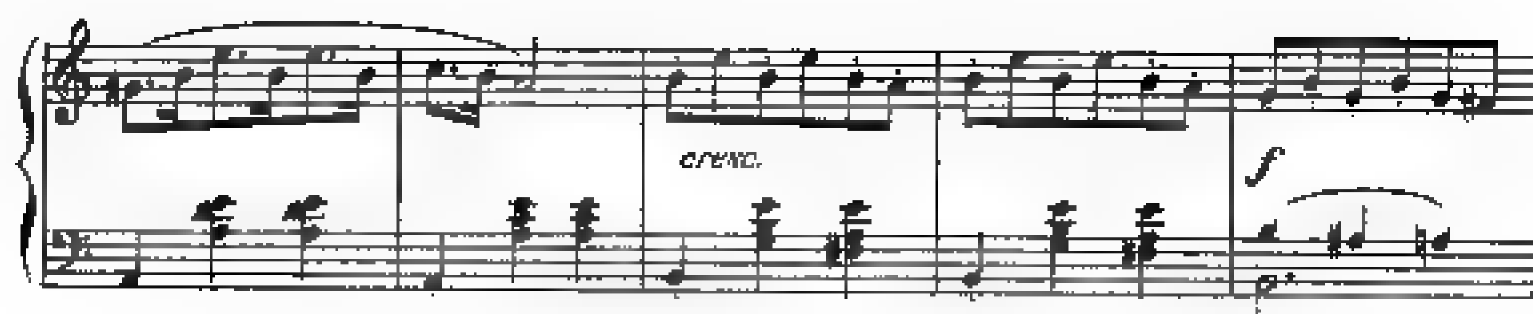

cresc.
dim.

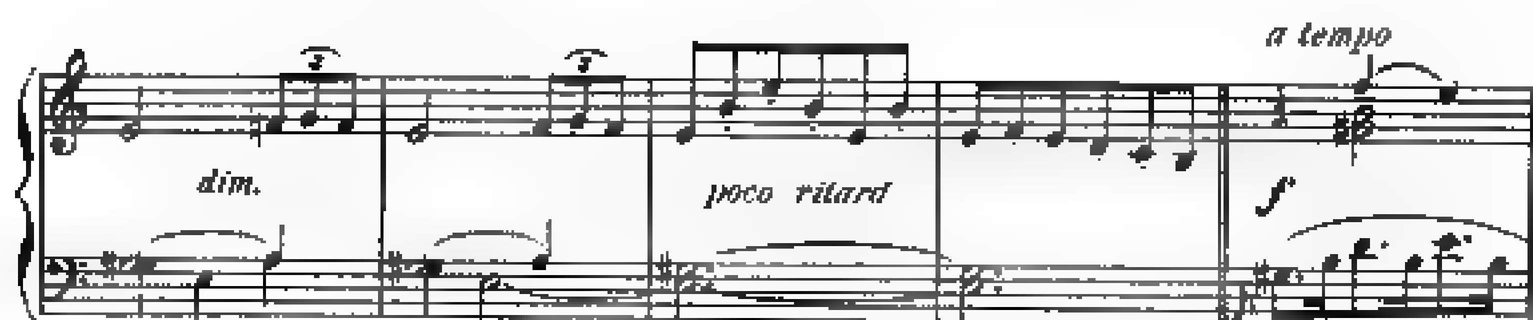

cresc.

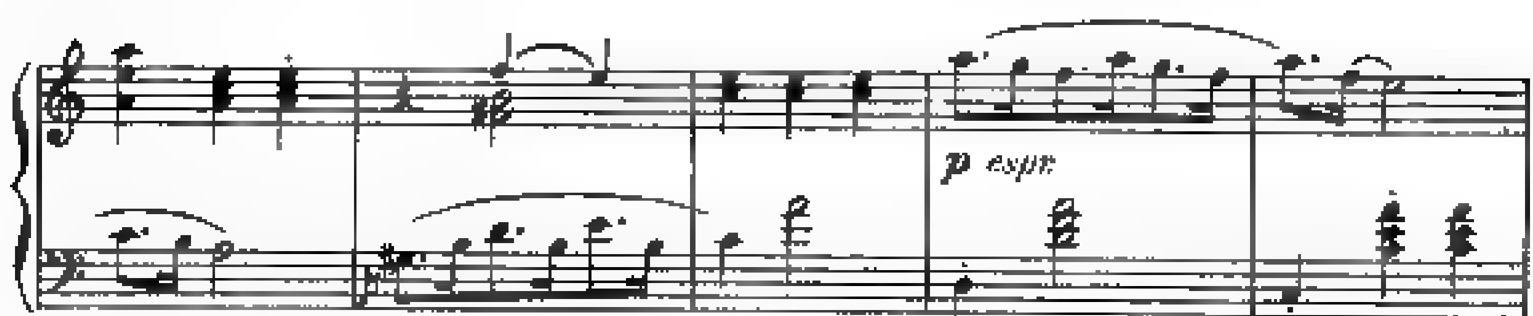

rit. e dim
ff a tempo
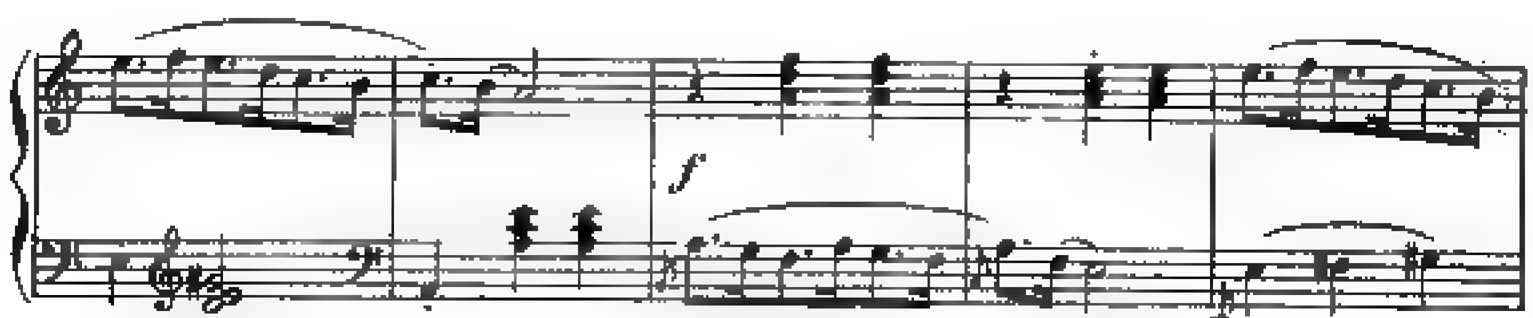

dim. e
riten

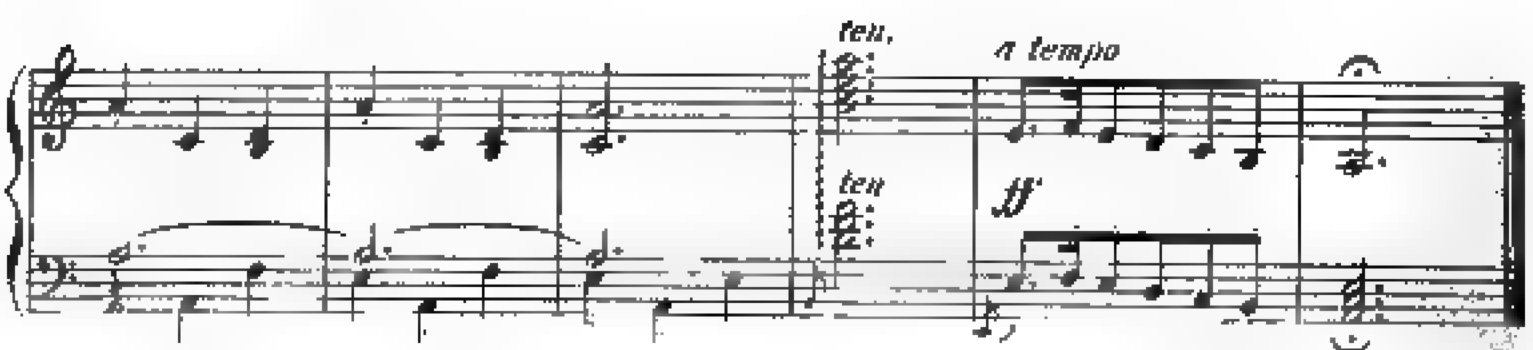

Tempo I.
p
mf


cresc.
f


a tempo
dim.
poco ritard
f


p espr


f


ten.
a tempo
ten
ff

Lied.

(Friedrich Rückert)

Jos. B. Foerster.

Andante commodo.

Gesang.

Piano.

mf

p

Lieb - ster nur dich sehn dich hö - ren, und dir schwei gend an ge hö ren!

Animato

Nicht um - stricken dich mit Ar - men, nicht am Bu - sen dir er war men nicht dich

cresc

Calando

f

küs sen, nicht dich fas - sen, die ses A[illegible] kann ich

cresc.

p

Animato

las - sen, nur nicht das Ge - fühl ver - mis - - - sen,

f *ff*

mein dich und mich dein zu wis sen, mich dein ___

f

ri - - te -

f

zu wis - sen.

nu - to

f

pp

Ehre sei Gott!

Karl Schröter.

Freudig.

I. Sopran.
II. Sopran.
Alt.

Einzelne

Eh - re sei Gott in der Hö - - - he, und Frie - de auf

Alle

Einzelne

Alle

Er den, und Frie - de auf Er den, und Frie - de auf Er - - -

den, und den Menschen ein Wohl-ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl-ge -

fal - - len, ja ein Wohl - ge - fal - - len! Eh - re sei Gott in der

p *ritard.*

Hö - he und Frie de auf Er - - den!

Fine.

Choral (Nicol. Decius.)

mf f mf

Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr' und Dank für

sei - ne Gna - de, dar - um, dass nun und nim - mer -

mehr uns rüh - ren kann kein Scha - - de! Ein Wohl - ge -

fall'n Gott an uns hat, nun ist gross Fried' ohn Un - ter -

lass, all' Fehd hat nun ein En - - de

ritard.

D. C. al Fine.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Abendempfindung.

(Campe)

W. A. Mozart.
Componirt am 24. Juli 1788

Andante.

Gesang.

Piano.

p

A - bend ists, die Son - ne ist ver - schwun - den und der Mond strahlt Sil - ber glanz so entflieh'n des Lebens schönste Stunden, flieh'n vor - ü - ber wie im Tanz Bald entflieht des

Le.bens bun.te Scene, und der Vor.hang rollt her.ab,

mf

aus ist un.ser Spiel des Freundes Thrä ne

rit. *a tempo* *p*

flie . sset schon auf un ser Grab Bald viel

pp *p*

leicht mir weht wie Westwind lei.se ei.ne stil . le Ah . nung zu, schliess' ich

mf

die . . ses Lebens Pil ger . rei . se, flie . . ge in das

Land der Ruh Werdt ihr dann an

mei.nem Gra.be wei . nen, trau . ernd mei . ne

p

A . sche sehn, dann o Freun.de, will ich euch er.schei.nen und will

p

him . mel.auf euch weh'n. Schenk auch

mf

du ein Thrän chen mir, und pflü.cke mir ein Veil.chen auf mein

Grab, und mit dei - - nem see - - len - vol - - len

Bli - cke sieh' dann sanft auf mich her - ab, sieh' dann sanft, sieh' dann

pp

sanft auf mich her - ab

mf

Weih' mir ei - ne Thrä - ne, und ach! schäme dich nur nicht, sie mir zu

weih'n, o sie wird in mei - nem Di - a - de - me dann die

schön - ste Per - - le sein, o sie wird in mei -

- nem Di - a de - me dann die schönste, die schönste, die

schön - - ste Per - - le sein, sie wird die schönste Per - - le

sein, die schön - - ste Per - - le sein.

p

pp

Adoramus te, Christe.

(K. 327)

W. A. Mozart (1779).
Herausgegeben von Otto Schmid Dresden.

qui - a per sanctam crucem tu - am,
denn durch dein heilig Leid und Sterben,

crucem tuam, per sanctam tu - am, qui - a per sanctam
und Sterben durch dein Leid und Sterben denn durch dein heilig

crucem tu - am, qui - a per sanctam cru - cem
Leid und Sterben denn durch dein heilig Leid

qui - a per sanctam crucem tu - am,
denn durch dein heilig Leid und Sterben,

qui - a per sanctam cru - cem tu - am re - demisti
denn durch dein heilig Leid und Sterben brachtest du Er-

crucem tu - am, re - demisti mun-
Leid und Sterben brachtest du Erlö -

crucem tuam per sanctam crucem tu - am re - demisti re -
und Sterben durch dein Leid und Sterben brachtest du Er-

qui - a per sanctam crucem tu - am
denn durch dein heilig Leid und Sterben

man - dum re - de mi - sti man -
lö sung Er - lö - sung der Welt.

dum re - de - mi - sti man
sung brachtest du Er - lö - sung der Welt

de - mi - st man dum re - de - mi - sti man dum
lösung der Welt Er - lö - sung der Welt

re - de - mi - sti man
brach - test du Er - lö - sung der Welt,

p

dum re - de - mi - sti re - de - mi - sti man dum
brach - test du Er - lö - sung der Welt

dum re - de - mi - st man dum.
brach - test Er - lö - sung der Welt

re - de - mi - sti man dum
brach - test du Er - sung der Welt

dum re - de - mi - sti man dum
brach - test Er - lö - sung der Welt

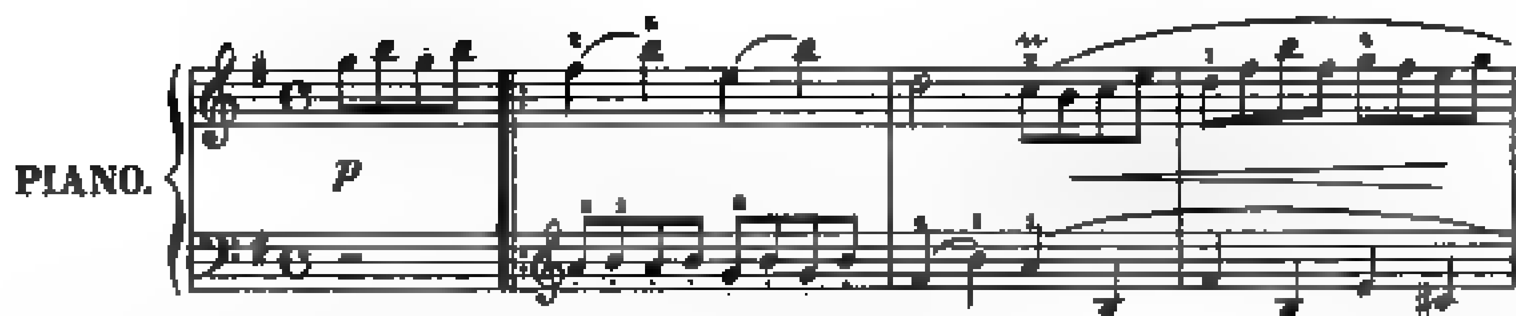
dim. *pp*
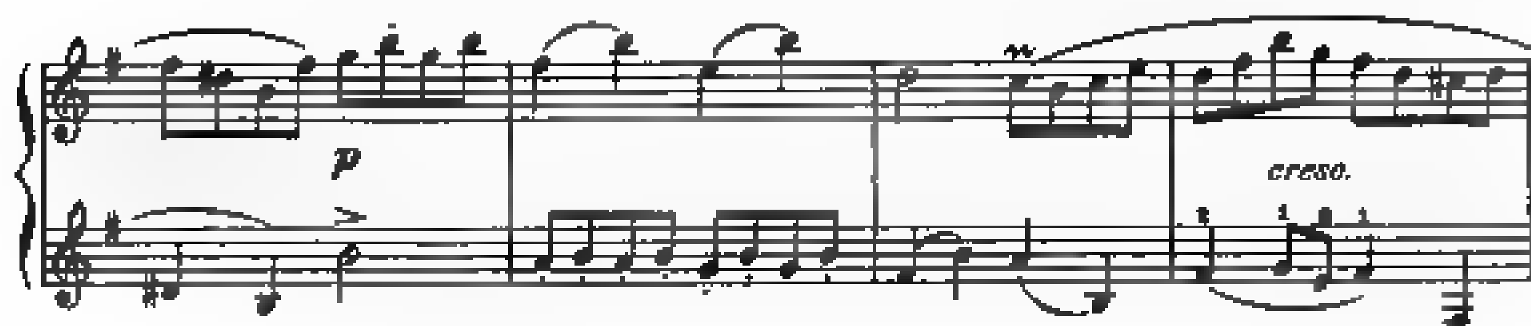
pp
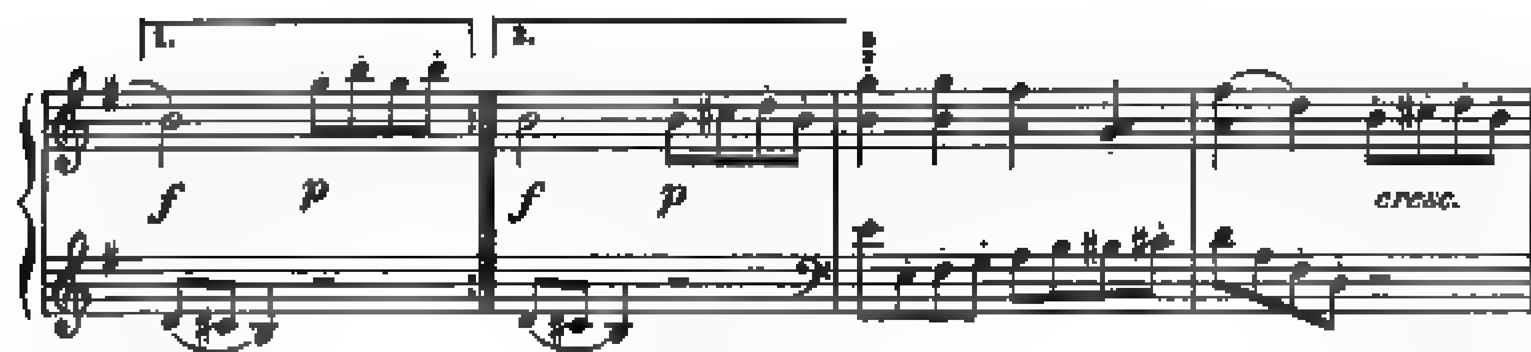
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

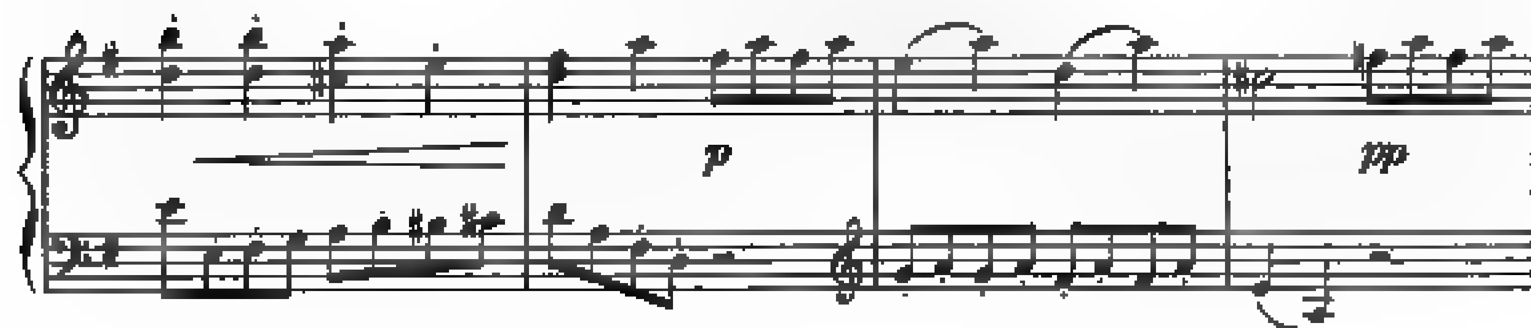
Gavotte.
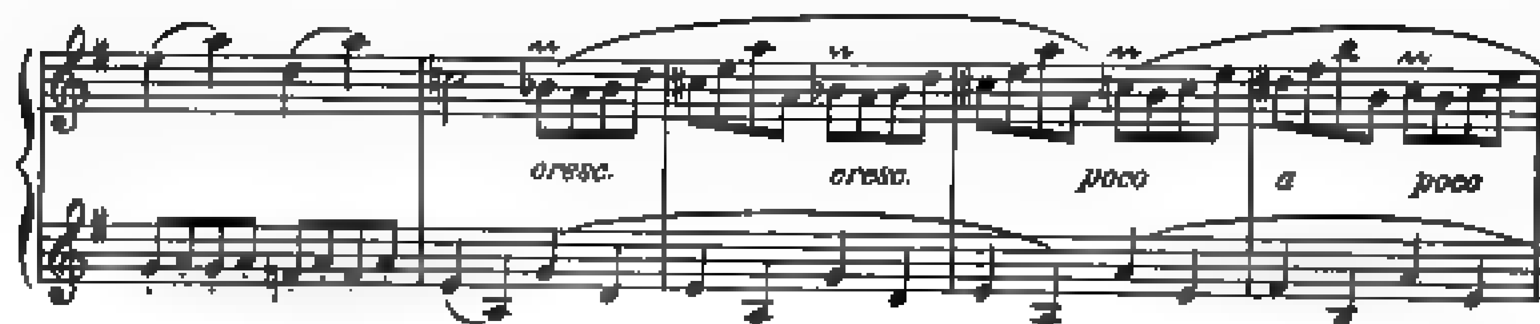
Gustav Lazarus.

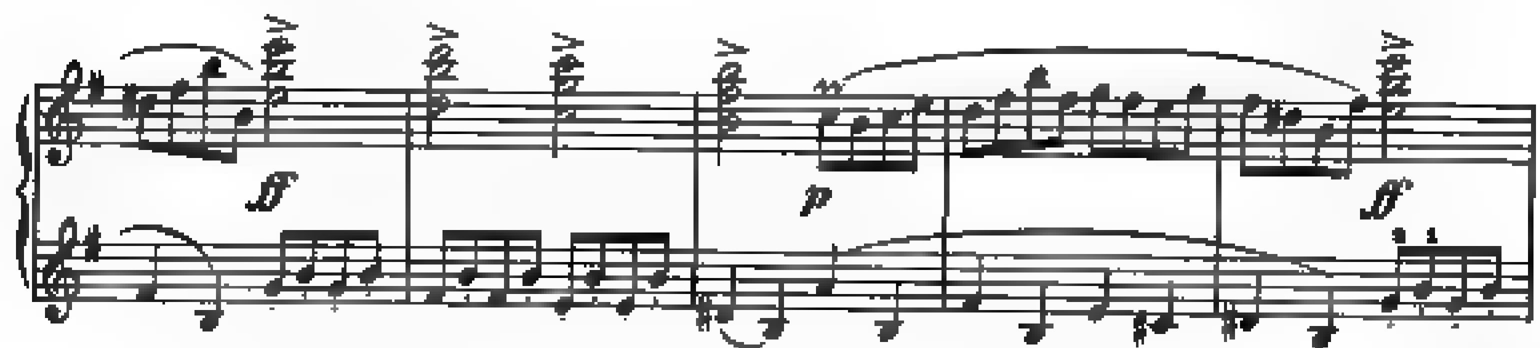


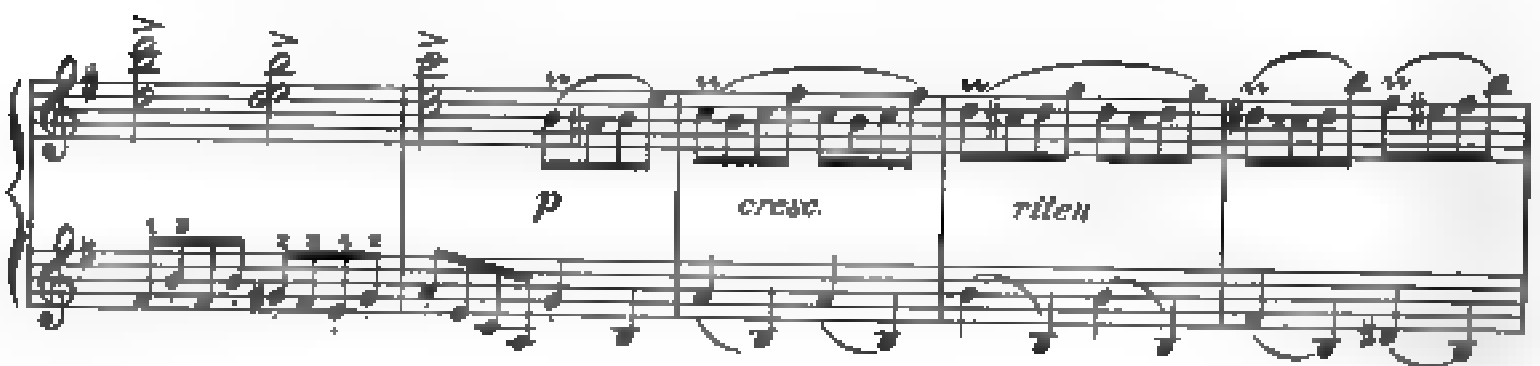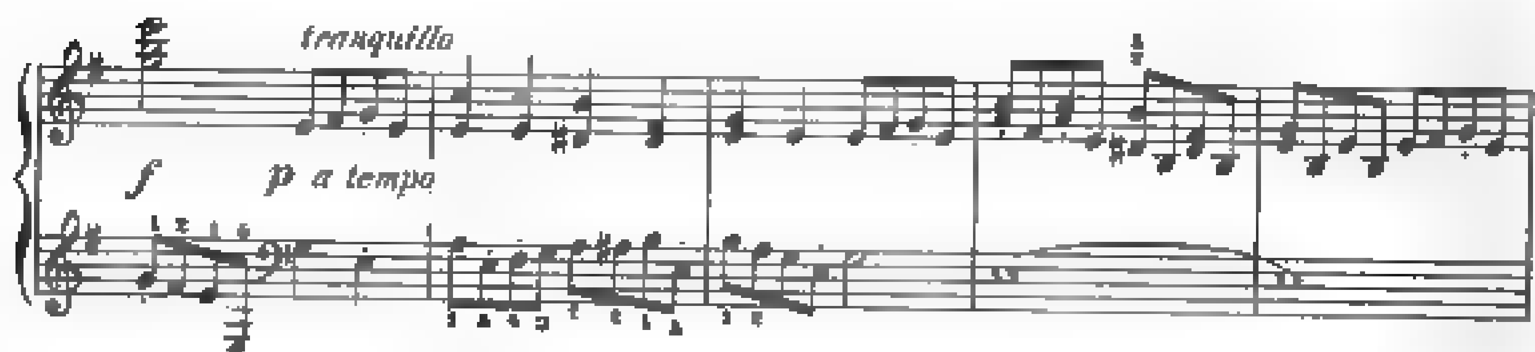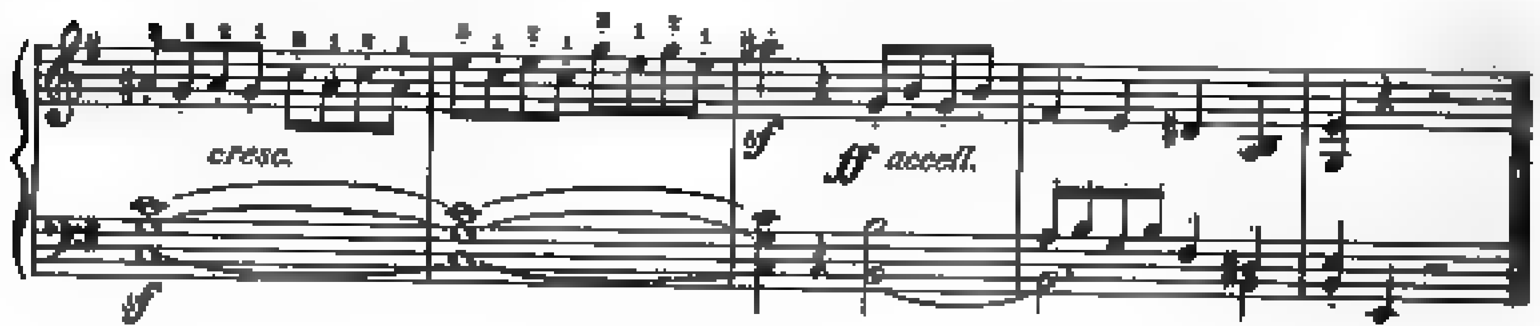







cresc.
cresc.
poco
a
poco


ff
p
ff


p
cresc.
riten


tranquillo
f
p a tempo


cresc.
ff
sf
ff accell.

Ständchen.

Max Zenger, Op. 99 III.

Molto cantabile e grazioso.

Violine.

Klavier.

p

poco cresc.
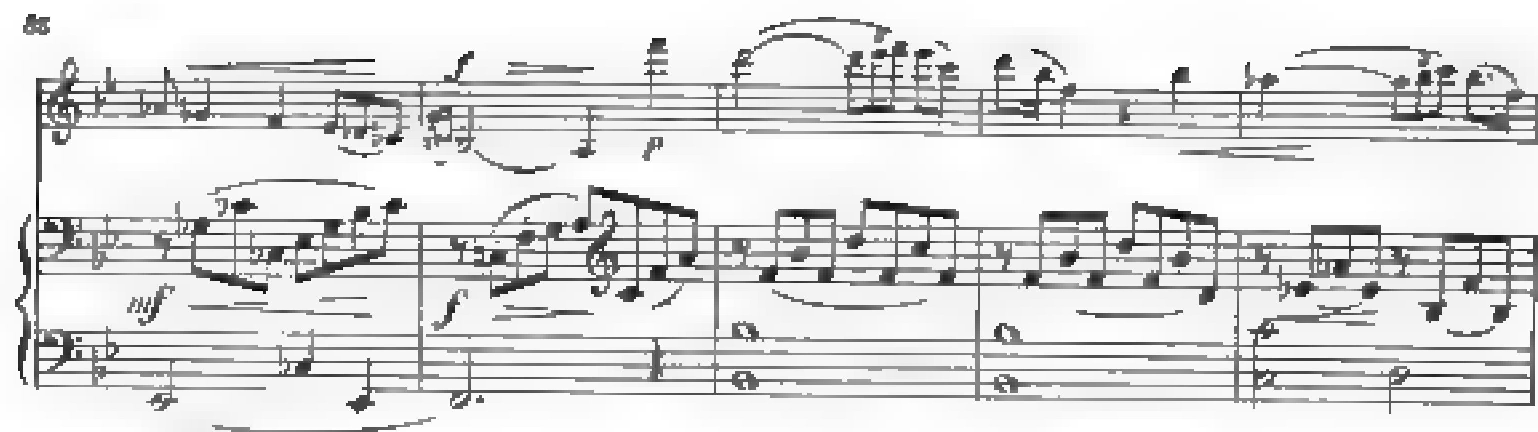
mf
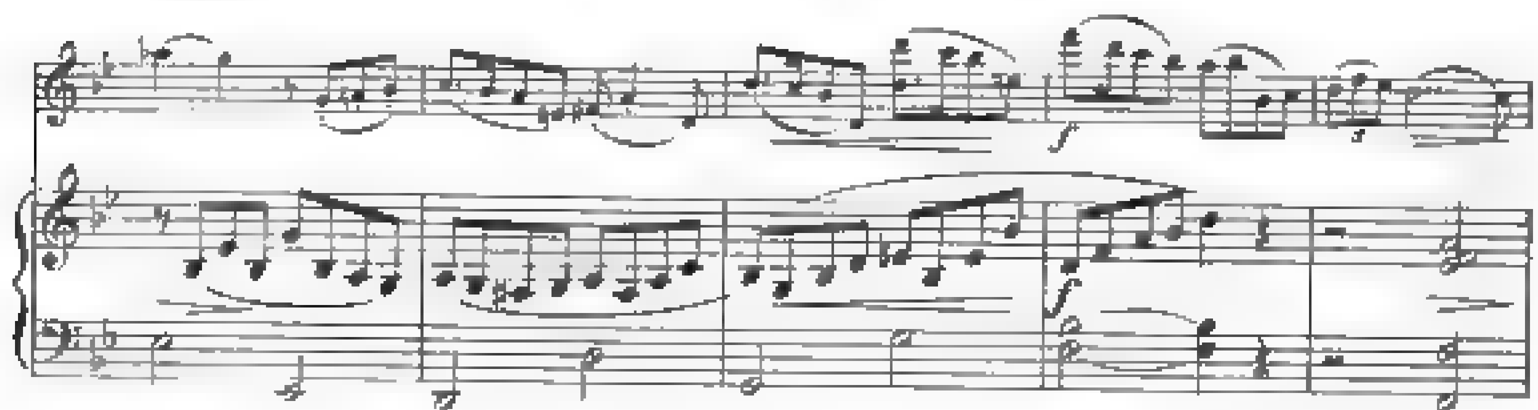
p
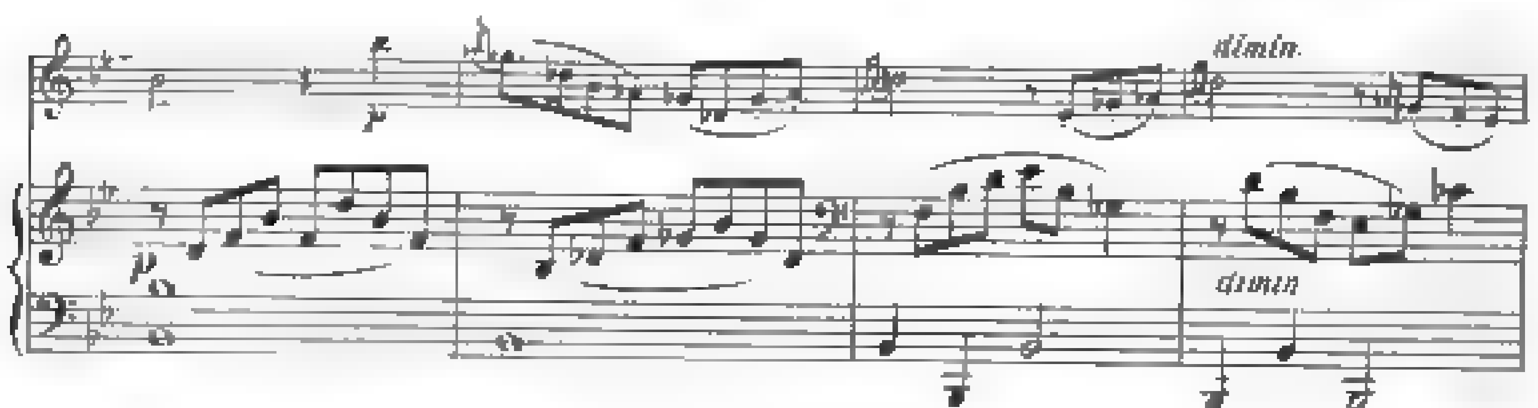
pp
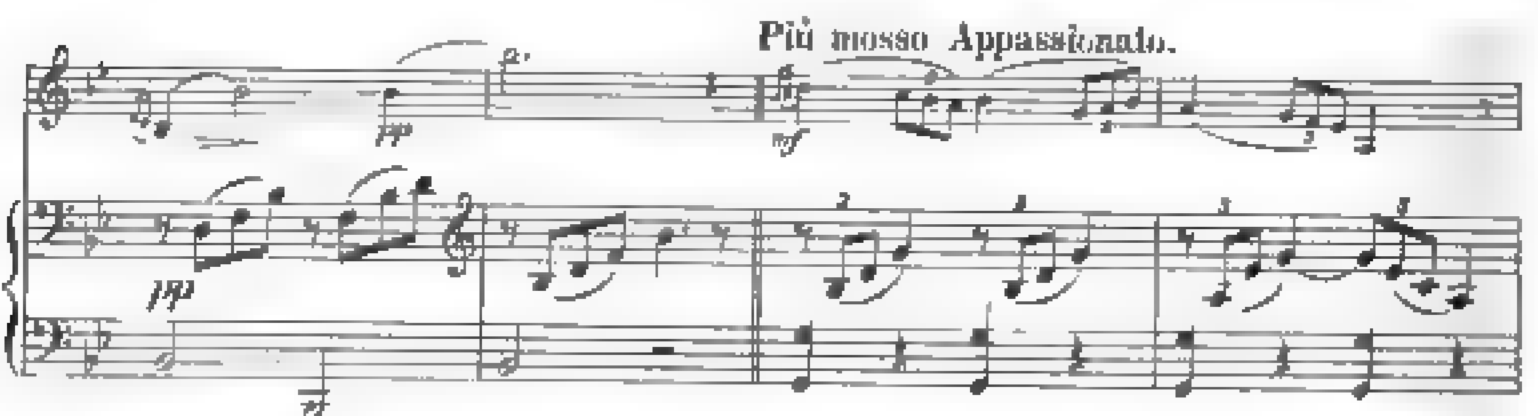
cre - scen - do
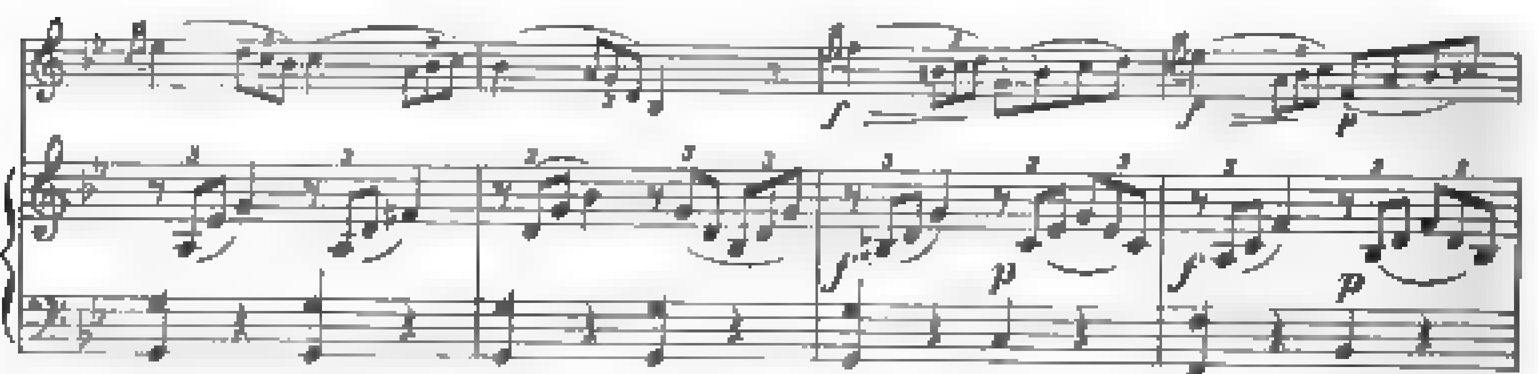
mf


f
p
mf
f


f
f


p
dimin.
p
dimin


Più mosso Appassionato.
pp
mf
pp


f
f
p
f
p
f
p

cresc
cresc.

Poco riten.
dimin
dimin.

A tempo con fuoco
cresc
cresc
cresc

dim.
Molto ritard

Tempo I.

pp

p

poco cresc.

poco cresc.

mf

p

p

f

f

mf

p

p

Rallentando al Fine.

Rallentando al Fine.

f

p

dimin.

dimin.

pp

pp

Et incarnatus est

aus einer Messe in D-dur.

Largo.

Jomelli.

Herausgegeben u. bearbeitet von Otto Schmid Dresden.

Gesang.

Orgel oder Klavier.

Et in - car - na - tus est,
Und Fleisch er wor - den ist,

et in - car na - tus est de spi - - ri - tu sanc - to ex
und Fleisch er wor - den ist vom hei - - li - gen Gei - ste aus

— Ma - ri - - a vir - gi - ne, et ho - mo, et ho - - mo
Ma - rie, der Jungfrau hold, als Mensch, als Mensch er

fac - - tus est
zu uns kam

Et in - car - na - tus est, de spi - ri - tu
Und Fleisch er wor den ist vom hei li gen

sanc - to, ex Ma - ri - a, Ma - ri - a vir - gi - ne et
Gei - ste aus Ma - ri - a, Ma rie, der Jungfrau hold, als

ho - - - mo, et ho - - mo fac - - tus est
Mensch, ______ als Mensch er zu uns kam.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
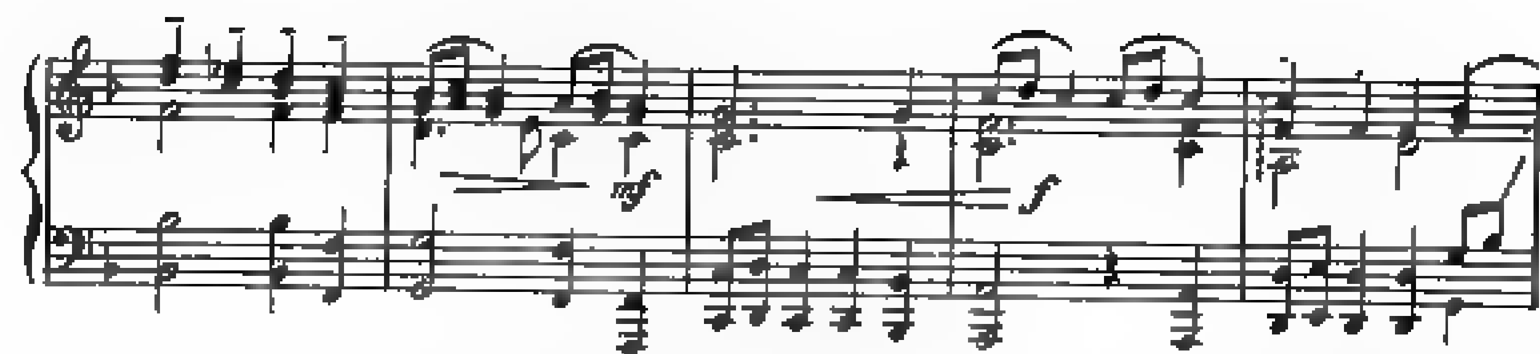
Rigaudon.
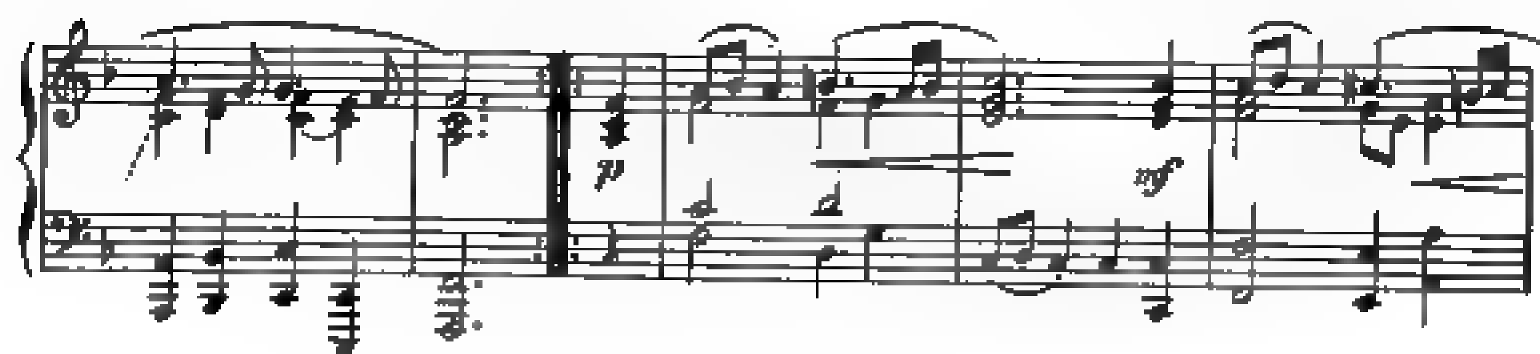
Joh. Jos. Fux
Bearbeitet von Otto Schmid-Dresden.

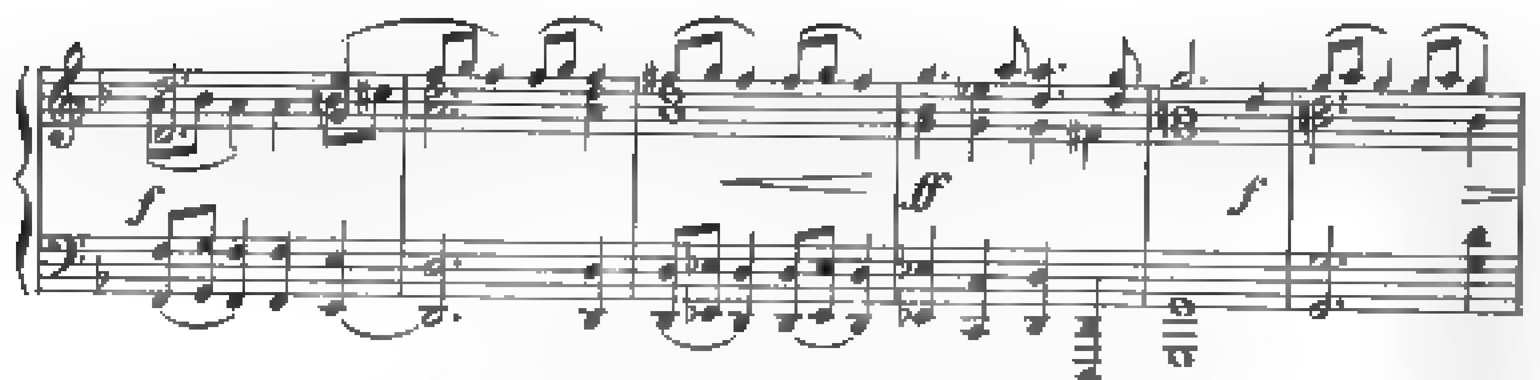
Allegro.

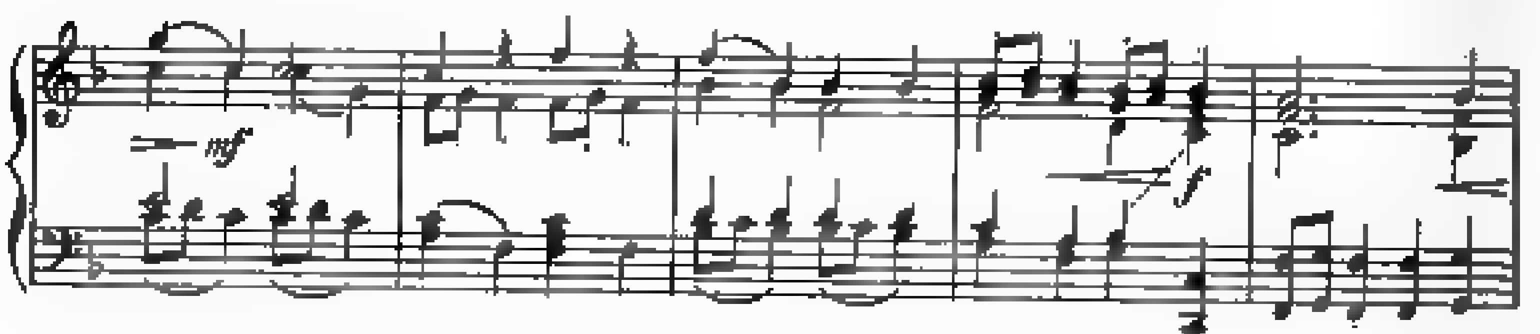
PIANO.

f *mf* *p* *mf* *f* *pp* *f* *ff*


mf
f


p
mf


f
ff
f


mf
f
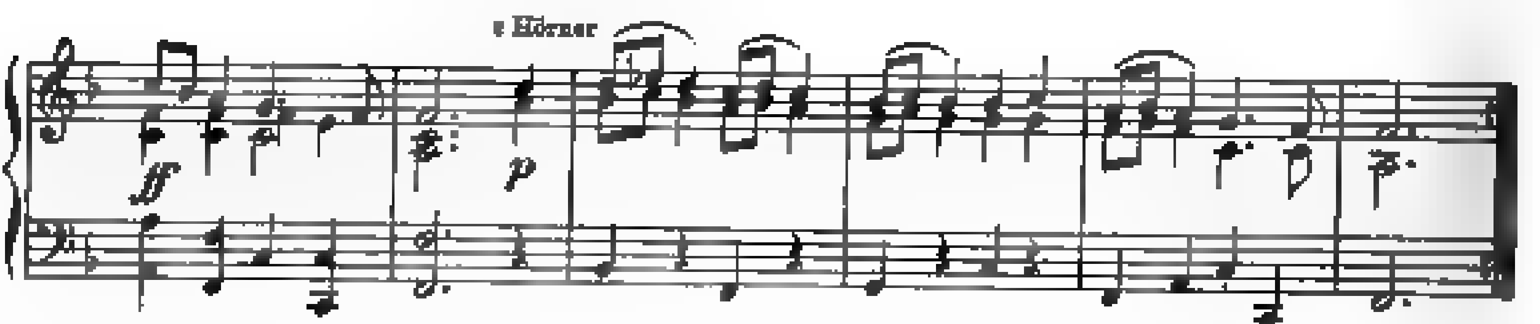

2 Hörner
ff
p

image
not
available

Was ist mein? Und was ist dein?

f

Ach, du weisst es nicht, wie aus dir in Lust und Pein

mei - ne See - - - - le spricht!

cresc.

dolciss.

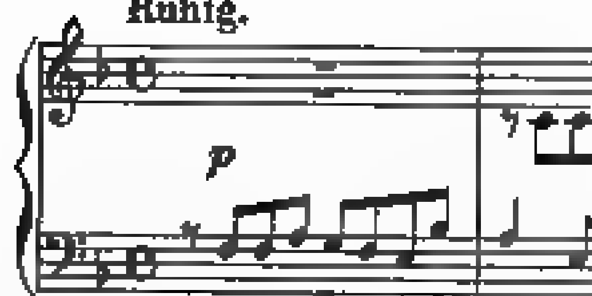
dimin.

pp

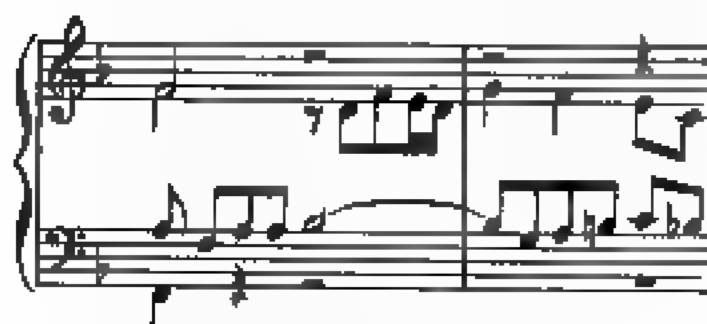
Herr Christ, d
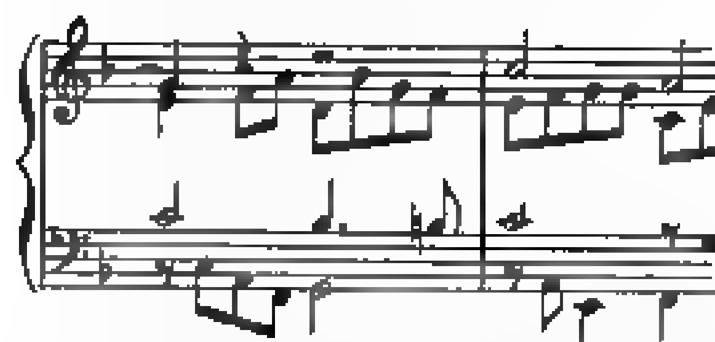
(Herr J
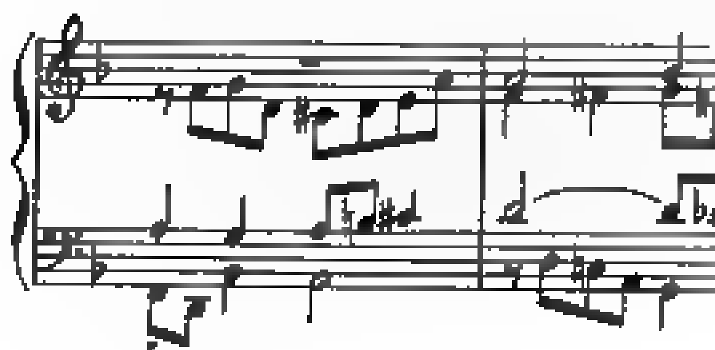
Ruhig.











Kommet her zu mir!

(In Ges-dur zu singen.)

Sehr langsam.

K. Schröter.

Solo. Kom-met her zu mir al - - le, die ihr müh-se-lig und be-

SOPRAN. ALT

Kom-met her, die ihr be-

(Tenor etwas hervortretend.)

Kom-met her zu mir al - - le, die ihr müh-se-lig und be-

Solo

TENOR. BASS.

Kom met her, die ihr be-

la-den seid Kom-met her, ich will euch er-quik-

la-den seid! Kom-met her zu mir al - - le, ich will euch er-quik-

la-den seid Kom-met her zu mir al - - le, ich will euch er-quik-

la-den seid! Kom - met her, ich will euch er-quik-

Tutti.

ken! Kom-met her zu mir al - - le, die ihr müh-se-lig und be-

ken. Kom-met her, die ihr be-

Tutti Tenor etwas hervortretend.

ken! Kom-met her zu mir al - - le, die ihr müh-se-lig und be-

ken Kom - met her, die ihr be-

la-den seid Kom-met her, ich will euch er-quik- ken!

la-den seid! Kom-met her zu mir al - - le ich will euch er-quik- ken!

la-den seid Kom-met her zu mir al - le ich will euch er-quik- ken.

la-den seid Kom-met her, ich will euch er-quik- ken!

image
not
available

Sehr ruhig.

mei - ne Last ist leicht, denn mein Joch ist sanft und mei - ne Last ist leicht So wer - det ihr Ru - he fin - - - - den

(Tenor etwas hervortretend.)

Erstes Tempo.

Kom - met her zu mir al - - le, die ihr müh - se - lig und be - la - den seid! Kom - met her zu mir al - le, ich will er - - quik - - ken, er - quik - ken euch, ich will er - quik - ken! Kommt her zu mir!

(Tenor etwas hervortretend.)

Kom - met her zu mir

Kom - met her, die ihr be - la - den seid! Kommt her al - le, ich will euch er - quik - ken euch, ich will euch er - quik - ken, ich will euch er - quik - ken. Kommt her zu mir!

al - le, die ihr müh - se - lig und be - la - den seid! Kommt her al - le, ich will euch, will euch, ich will euch er - quik - ken euch, ich will euch er - quik - ken. Kommt her zu mir!

Kom - met her, die ihr be - la - den seid! Kommt her zu mir al - le, ich will euch will euch er - quik - ken! Kommt zu mir!

p f pp cresc. dimin. ritard. ppp

image
not
available

a tempo

p

mf

p dim.

e ritard.

a tempo

p

ritard.

a tempo

p

pp

pp lento

Andante.

Gesang.

Piano.

*) Ariette aus der komischen Oper: „Le Soldat Ma

men pour pre . mier ob jet, ar . dam ment et le sou hai . te les plai .
Eh' in ros'. gem Licht Was es hof . fet mit Ent . zü . cken, es Er .

p

sira qu'elle s'y pro . met, la pau vret . te, la pau . vret . te ne sait
fül . lung sich ver . spricht. Ach, die Ärmste, ach, die Ärmste, was sie

gue . re ce qu'elle fait la pau . vret . te, la pau . vret . te ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärmste ach, die Ärmste, was sie

p

gue . re ce qu'elle fait Tous les
tut, sie weiss es nicht Je . des

f *p*

voeux d'une fil - let - te ou
Mädchens Wünsch' er - bli - cken, sc

rêve, s'in - qui - et - te d
träumt von al - len Glü - cken, s

vret - te, la pau - vret - te, ne
Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was

rê - ve s'in - qui - et - te, ell
träumt von al - len Glü - cken, si

vret - te, la pau - vret - te, ah! ah, la pau - vret - te, ne sait
Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, ach! ach, ach, die Ärm - ste, was sie

cresc. *f* *ff* *p*

guè - re ce qu'elle fait, la pau - vret - te, la pau - vret - te, ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was sie

f
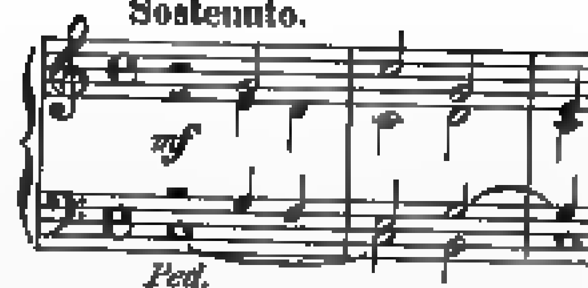
guè - re ce qu'elle fait, la pau - vret - te, la pau - vret - te, ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was sie
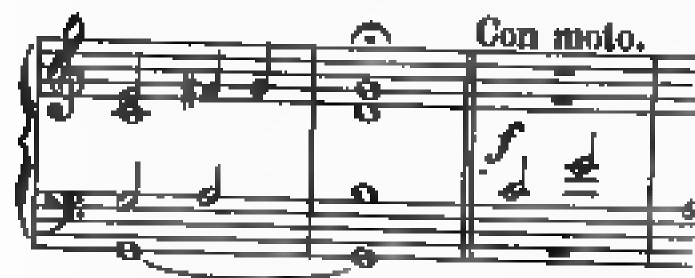
p

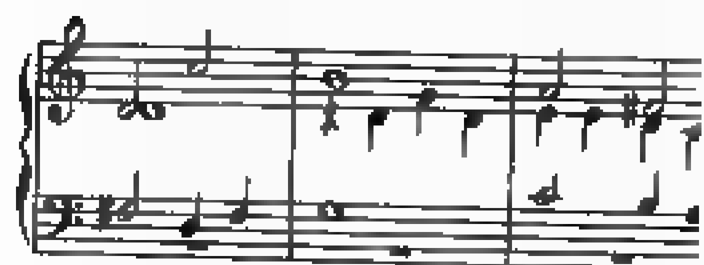
guè - re ce qu'elle fait.
tut, sie weiss es nicht.

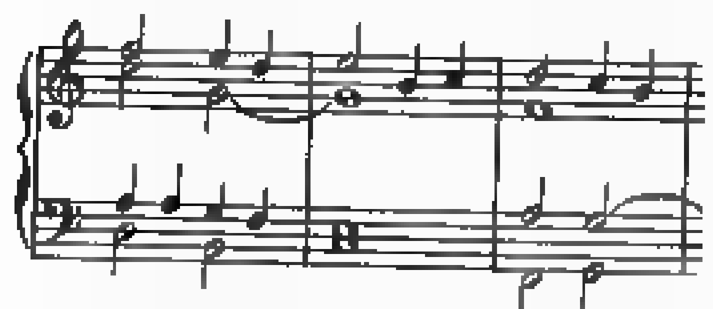
f

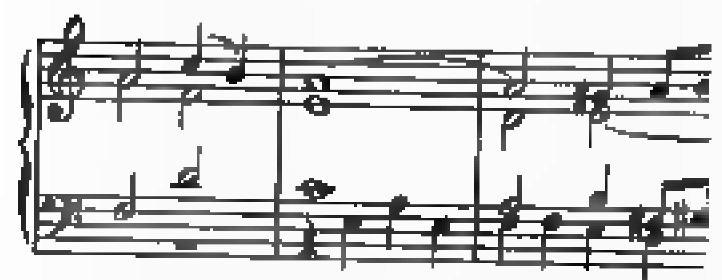
Fe
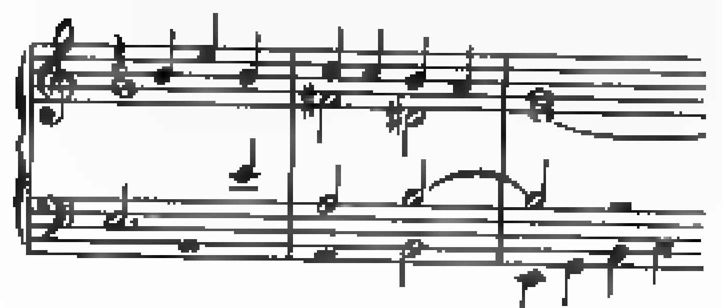












Man.

Ped.

Ped.

rit.

Blätter für Ha

Hermann Beyer & Sö

Cha

Poco Adagio.

PIANO.
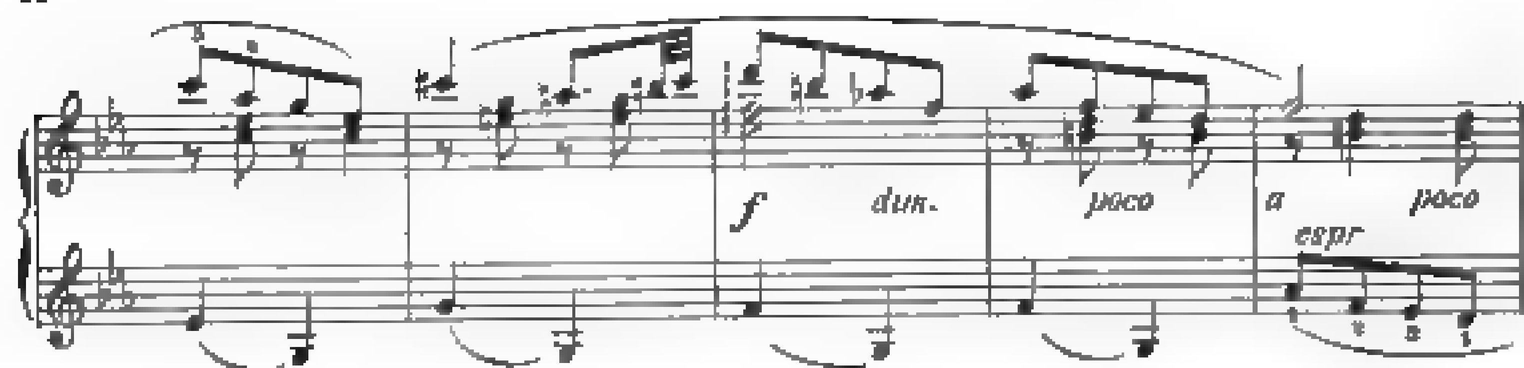
p espr.
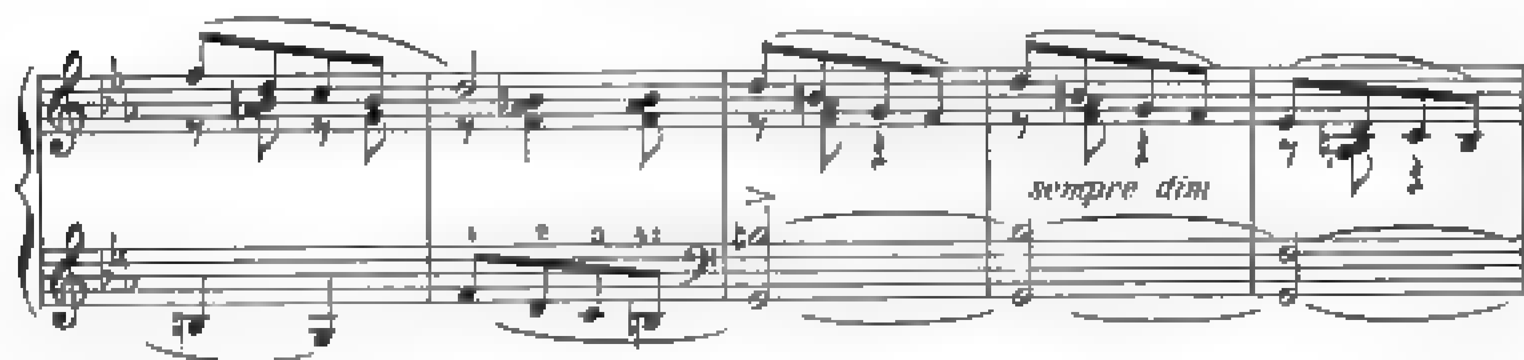
Pedale

cresc.
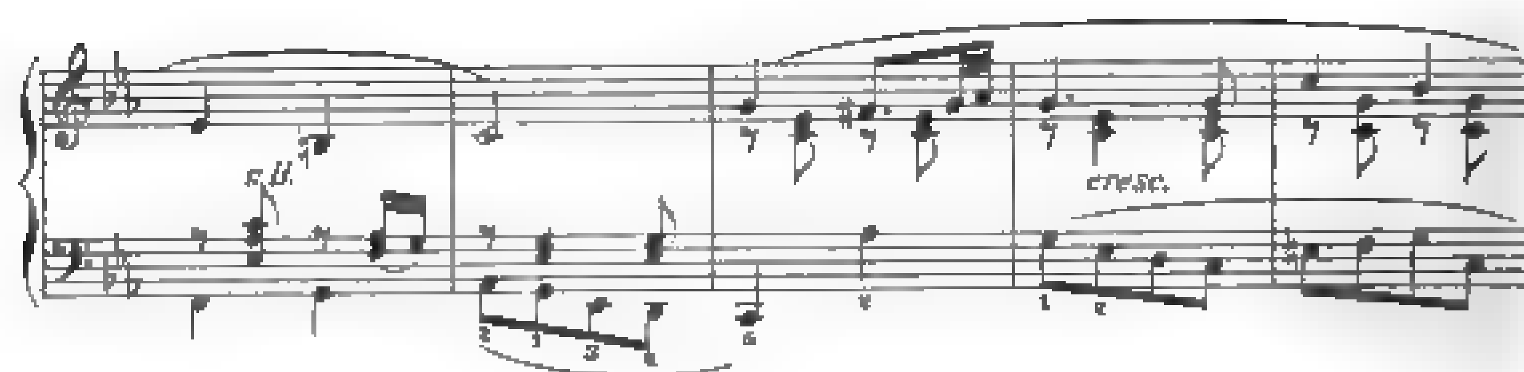
p espr.

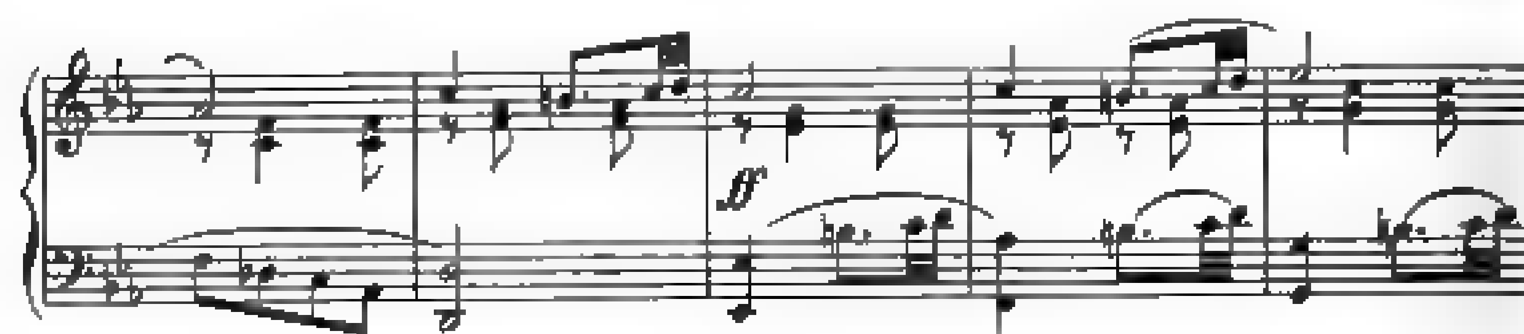
f
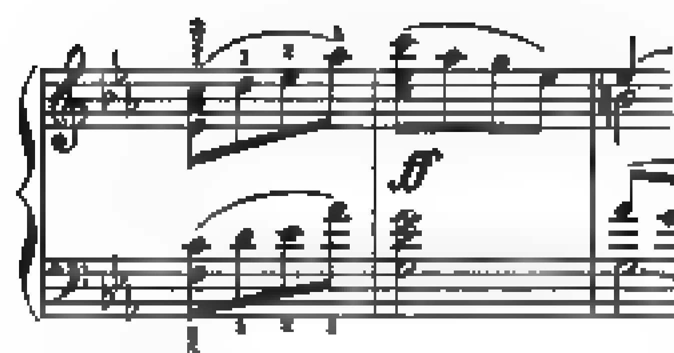

f
dim.
poco
a
poco
espr

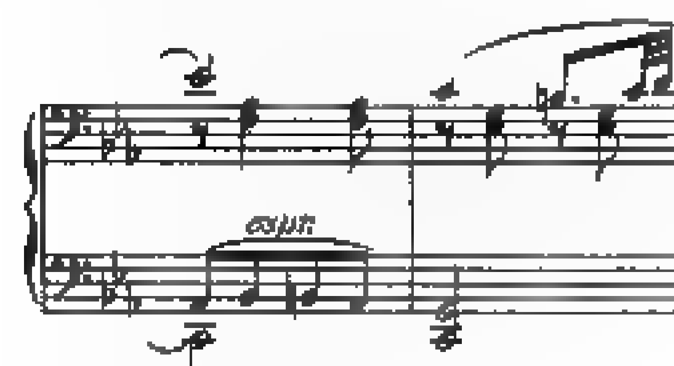

sempre dim


ritard.
tempo I.
espr.
f
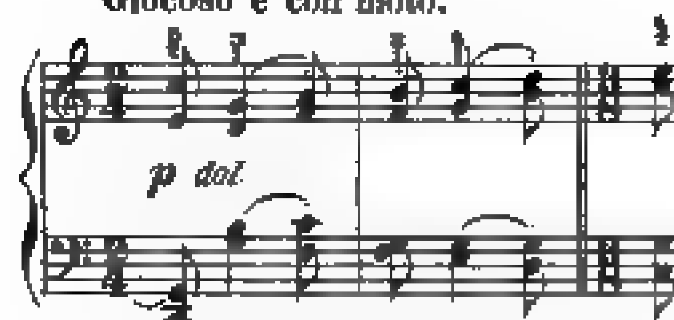

cresc.
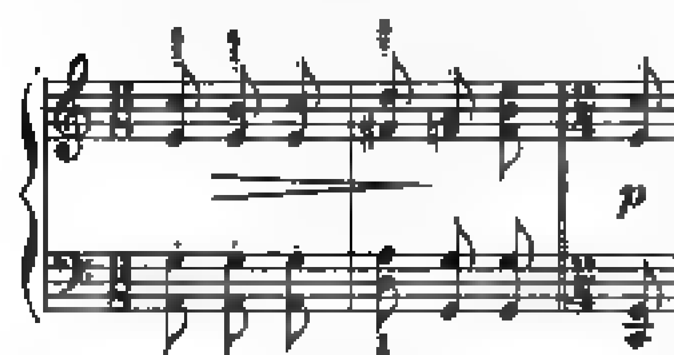

ff
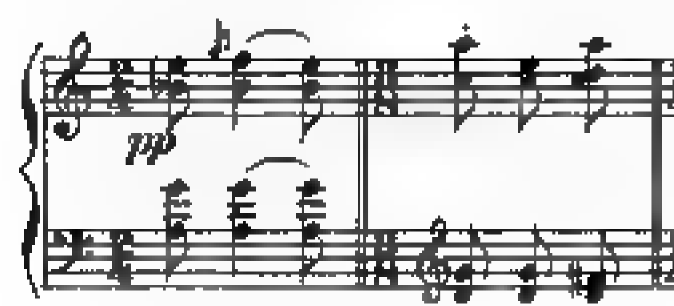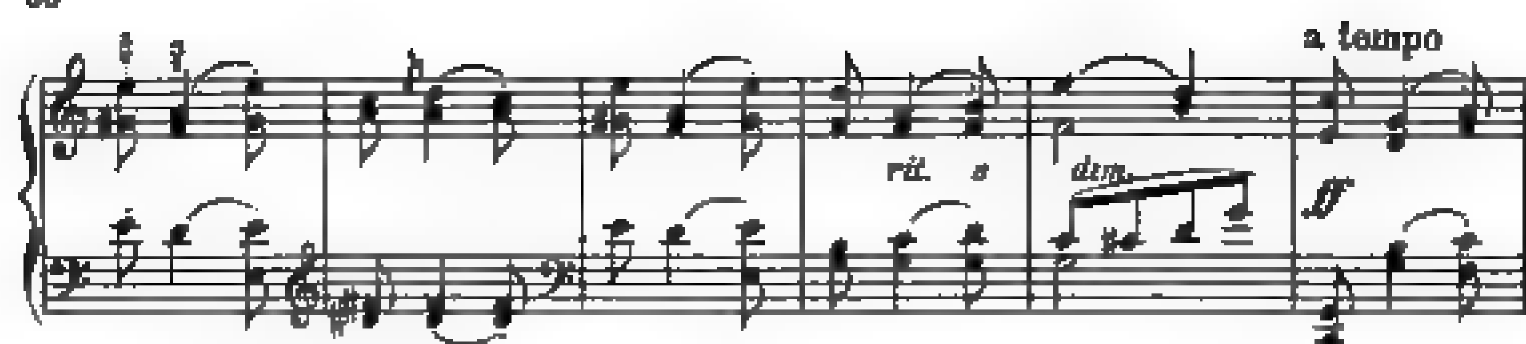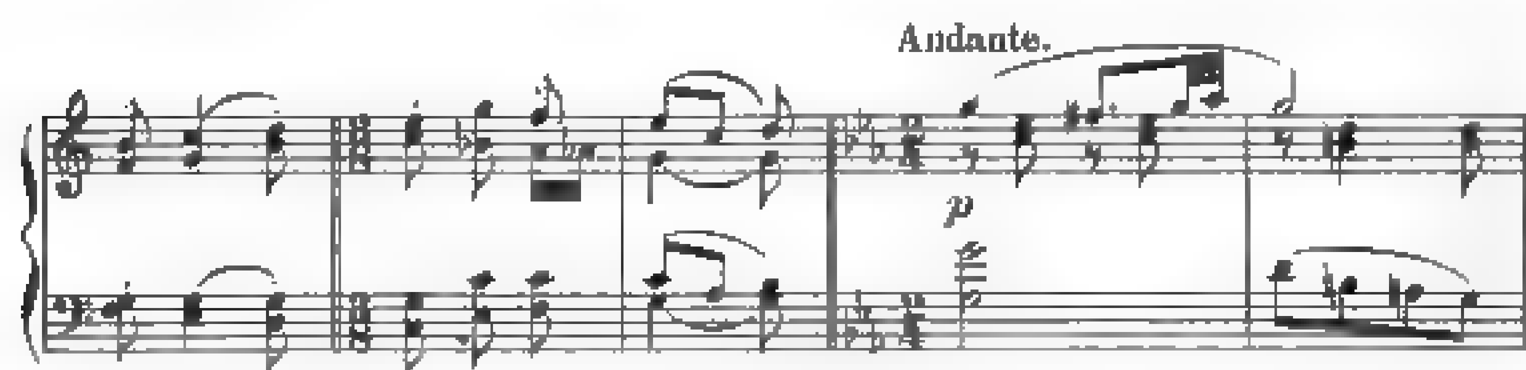




Giocoso e con moto.
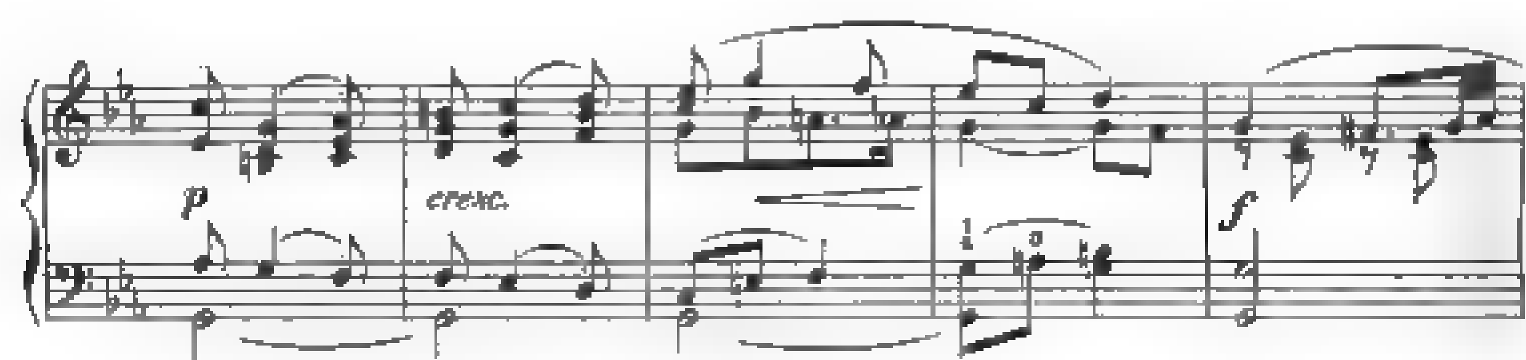




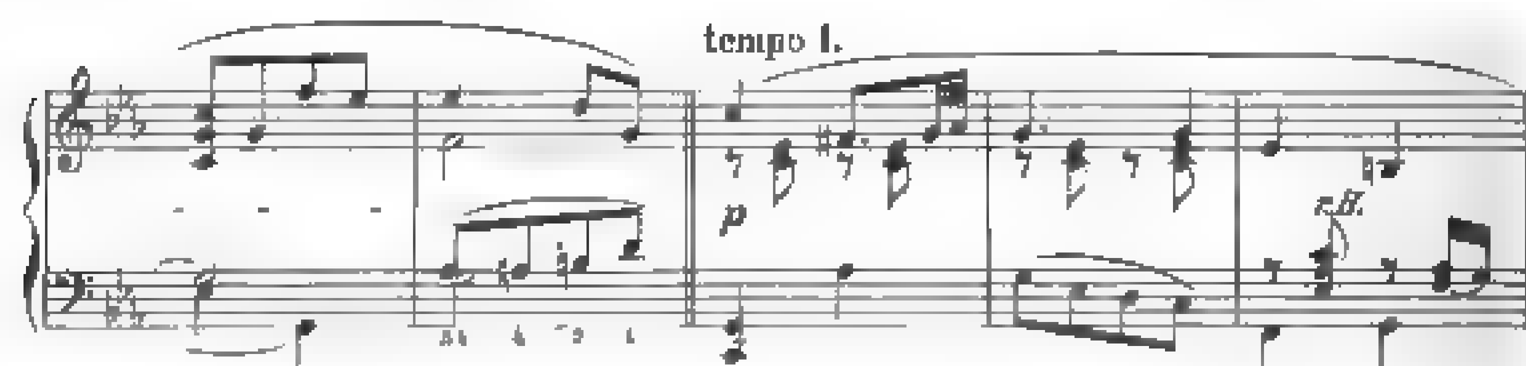



a tempo
rit. e
dim.
ff


Andante.
p
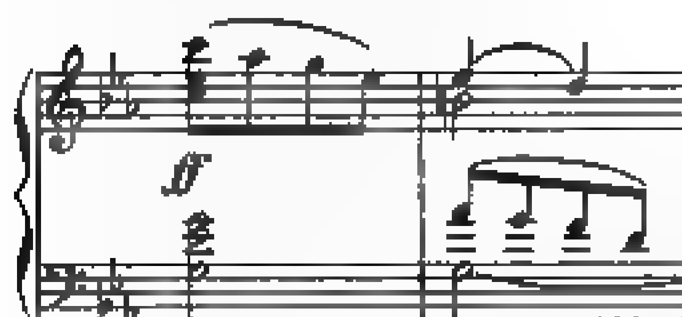

p
cresc.
f

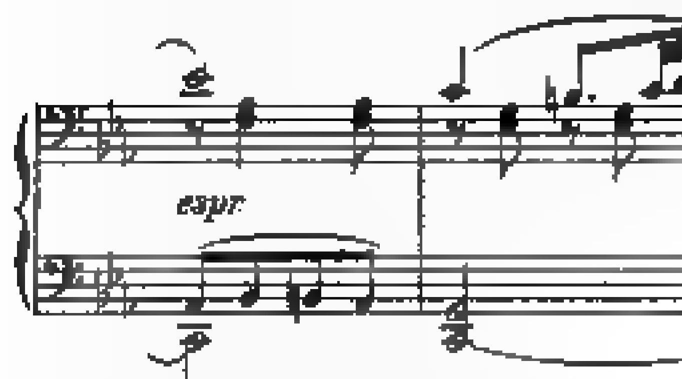

f
f
ritard.
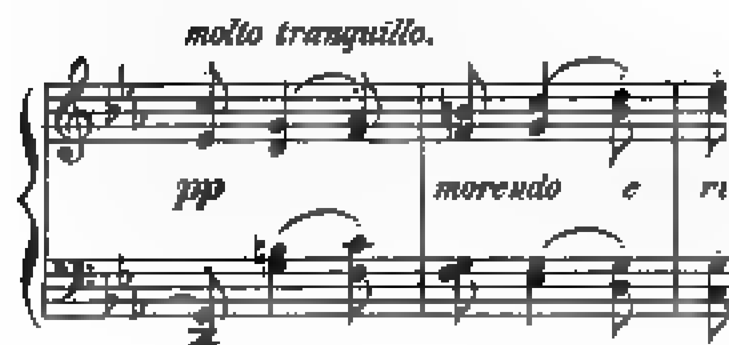

tempo I.
p




ff


ff


espr


molto tranquillo.
pp
morendo e

Und was die Sonne glüht.

(Bodenstedt.)

Max Kretschmar, Op. 10 II.

Lebhaft.

Gesang.

Piano.

p

Und was die Son-ne glüht, was Wind und Wel-le singt, und was die Ro-se blüht, was auf zum Him-mel klingt und was vom Him-mel

mf *f* *p* *cresc.*

Ped.

mf *p*

nie - - der das weht

mf *p*

klingt durch dei - ne

cresc.

mf

Lie - - der!

f

Schmückt das Fest mit Maien.

(Kirchenlied.)

Richard Mertens, Op. 8 Nº 2.

Freudig.

Sopran. Alt.

Tenor. Bass.

Schmückt das Fest mit Ma - en, las - set Blu - men streu - en, zün - det Op - fer an; denn der Geist der Gna - den hat sich ein - ge - la - den, ma - chet ihm die Bahn. Nehmt ihn ein, so wird sein Schein euch mit hal - len Schein er - fül - len und den Kum - mer stil - len.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Zwiegesang.

(Canon in der Prime.)

Stephan Krehl.

Nicht schnell und sehr zart.

PIANO.

p dolce

cre - - - scen - - - do

un poco più *f*

p

cresc.

più *f*

cresc.

decresc.

ritard.

a tempo

image
not
available

Laudate Dominum.*)

(Lobet den Herrn.)

Psalm 117.

Johann Georg II
Kurfürst von Sachsen (1613-1680).

Bearbeitet von Otto Schmid Dresden

Andante maestoso.

Sopran.
Alt.

Tenor.
Bass.

Orgel.

Lau da te Do mi num lau da te, lau -
Lo bet den Herrn, den Herrn, lo bet, ja

*) Diese Composition wurde „mit Trompeten u. Pauken" am 31. Mai 1673, dem 60. Geburtstag des hohen Autors, in der Schlosskapelle zu Dresden beim Frühgottesdienst zum Introitus aufgeführt, weiterhin am 2. Februar 1676, dem Feste Mariä Reinigung, u. am 2. November 1679 zur Feier des Nimwegener Friedens.
O. S.

sf

da - te, lau - da - te om - - nes po - pu - li, lau -

lo - bet ihn, lo - bet ihn, ihr Völ ker all', lo -

mf

ff

da - te e - um om - nes po - pu - li

bet, ja lo bet ihn ihr Völ ker all!

ff

f

f

ff

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est
Denn es wal tet, es wal tet
con fir ma ta est su - per
denn es wal tet über uns, über
Quo ni am con fir ma ta est
Denn es wal - - - tet über uns
nos mi se ri cor - - - dia
e - jus et ve - ri - tas Domi ni
uns die Gnad', sei ne Gna de, sei ne Gnad' und
ma net, ma - net in ae - ter - - num
sei ne Wahr - heit in E - wig keit
Lau - da - te
Lo - bet den
f rit
a tempo

lau - da - - - te,
lo - - - - bet,

mf

f

lau - - - d
lo - - - b

ff

Vorspiel

zu: „Ich bete an die Macht der Liebe."

A. Hänlein

Andante.

Man. II.

p

Man. II.

Manual.

p

Pedal.

Man. I.

f

(tr)
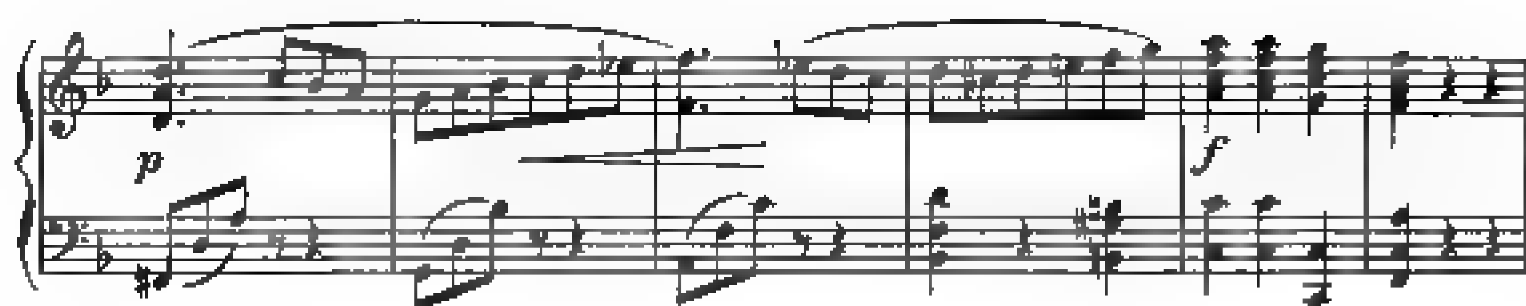
Man. II.

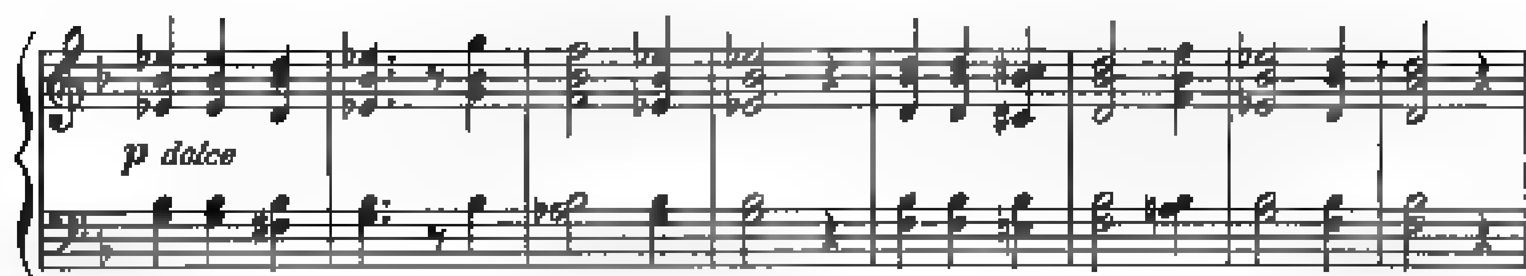
p
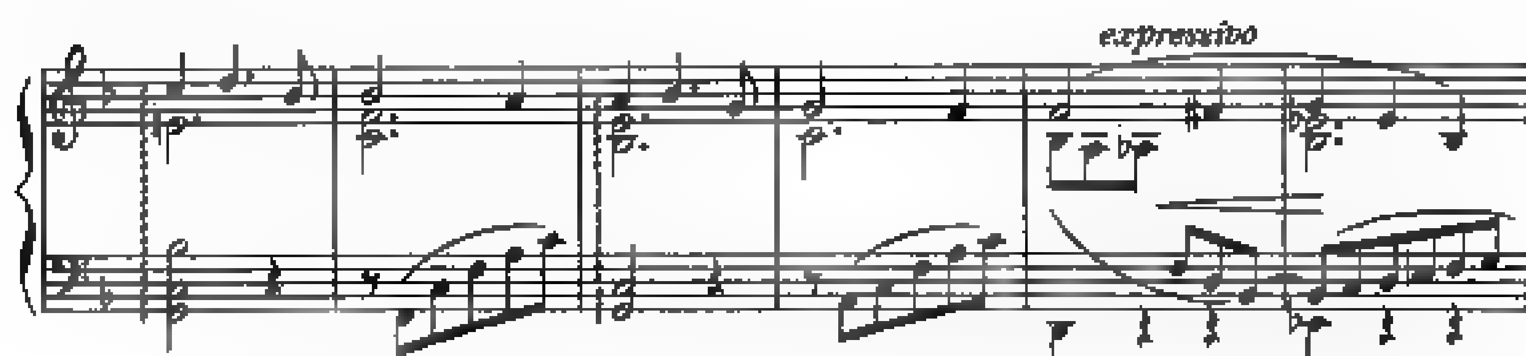
mf
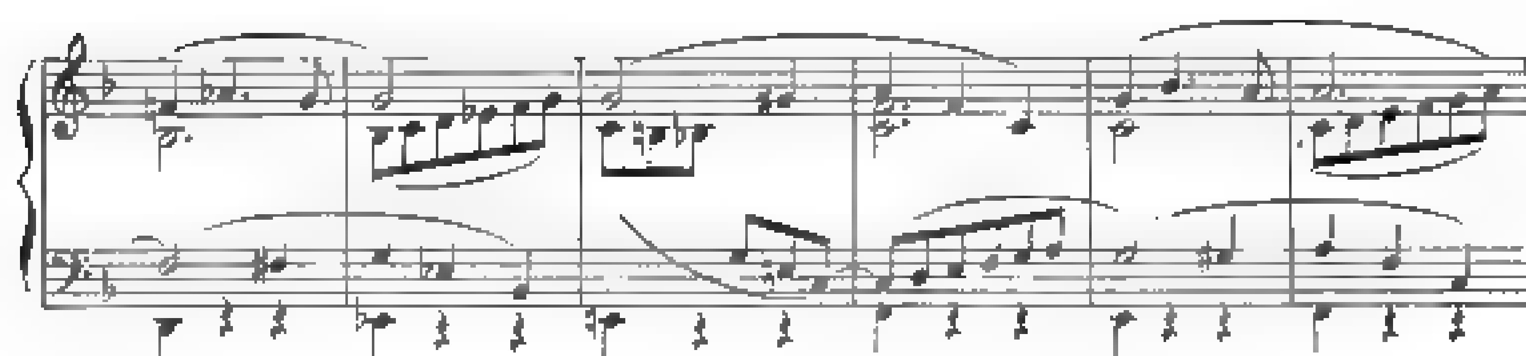
Manual II mit Flöte 8'
Manual I mit Gambe oder Principal 8'
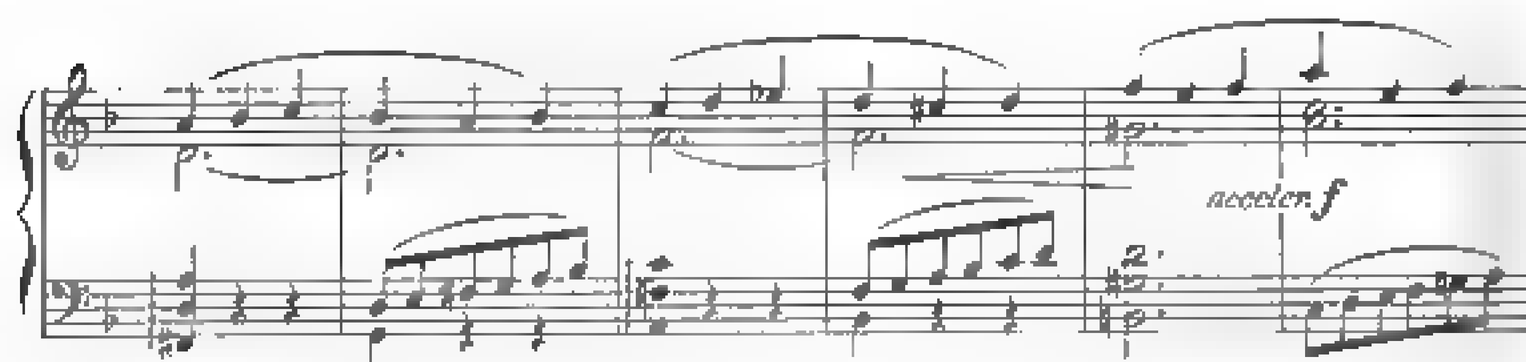
image
not
available

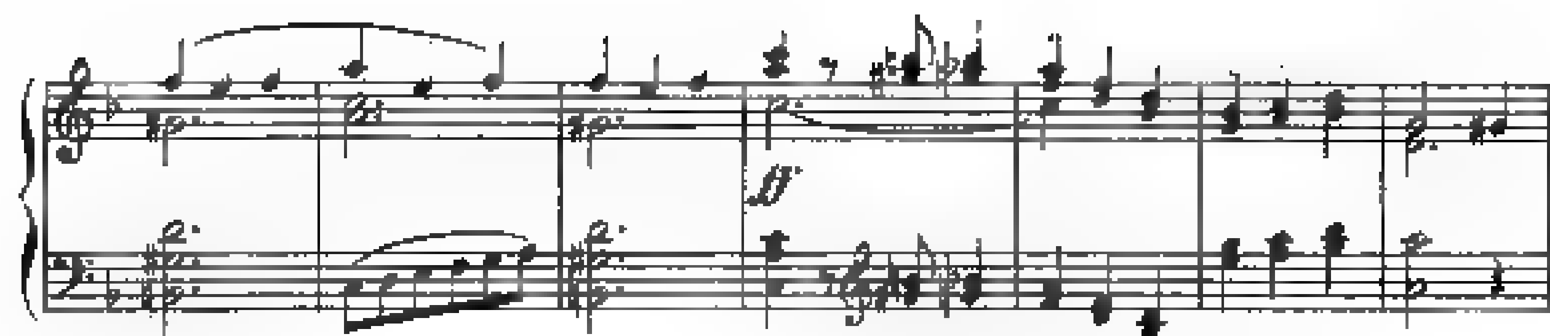

p
f

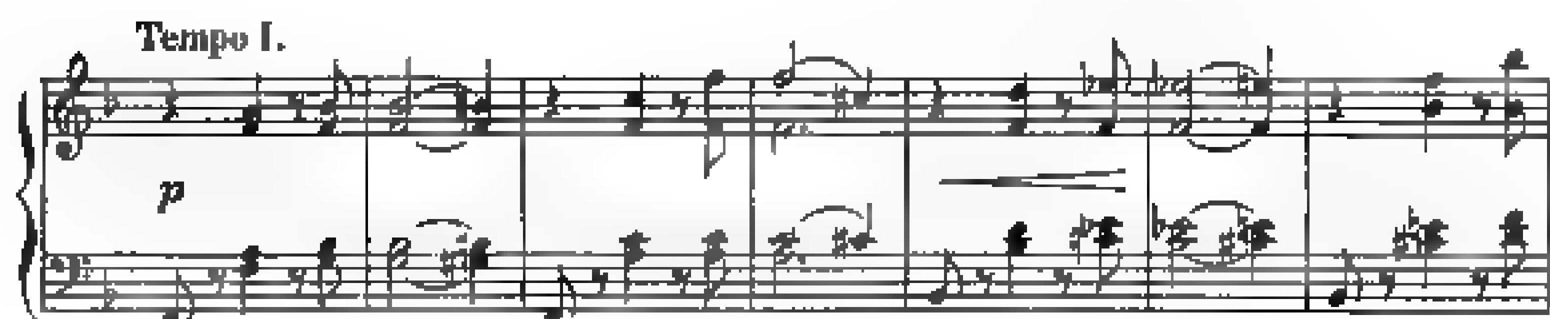

p dolce
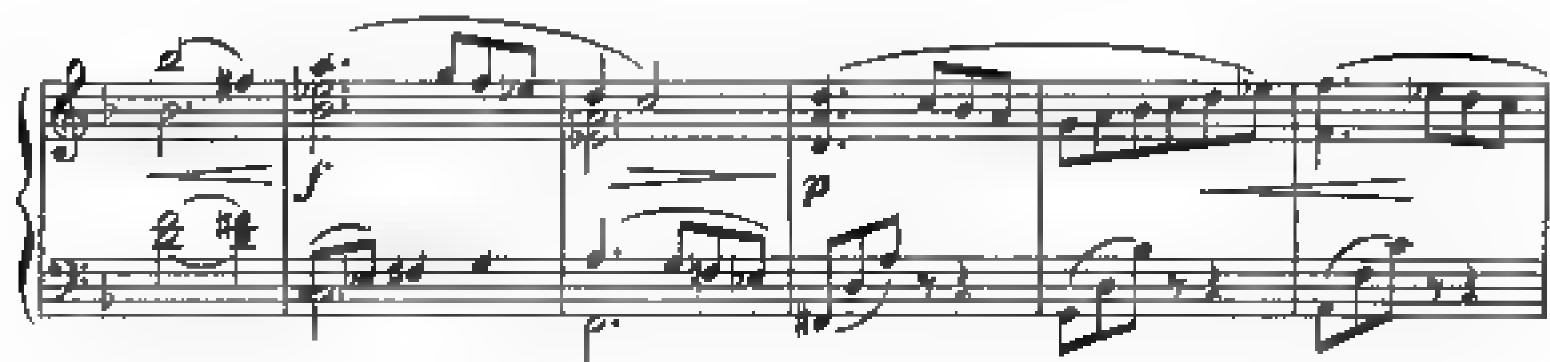

expressivo
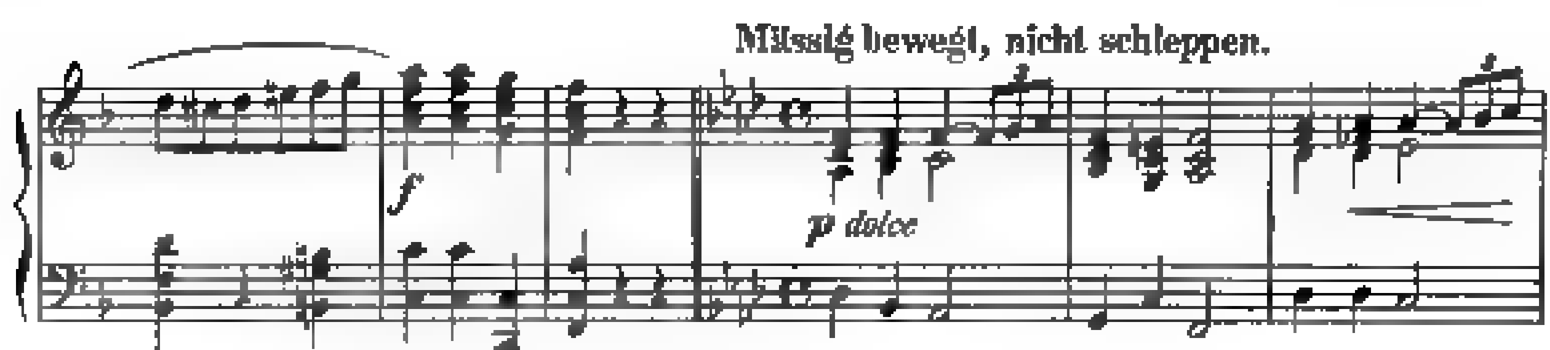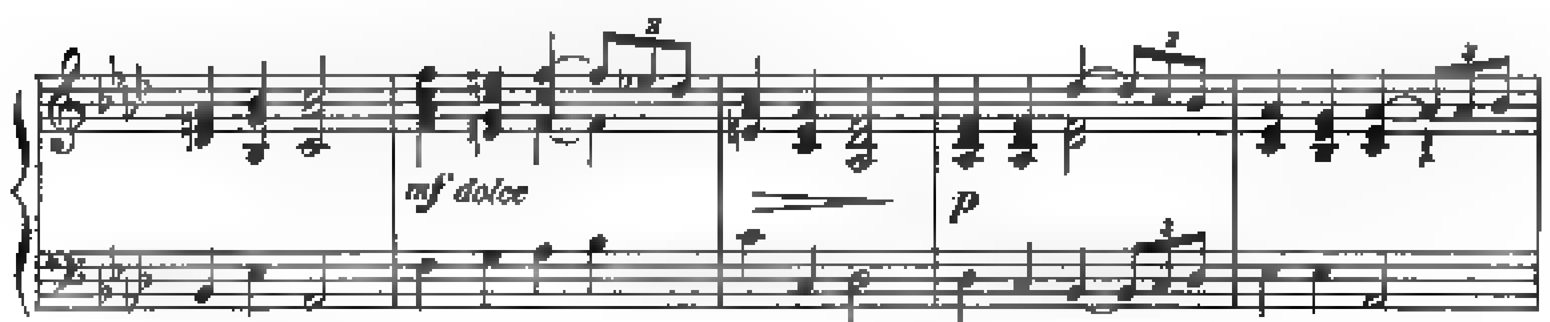



acceler. f
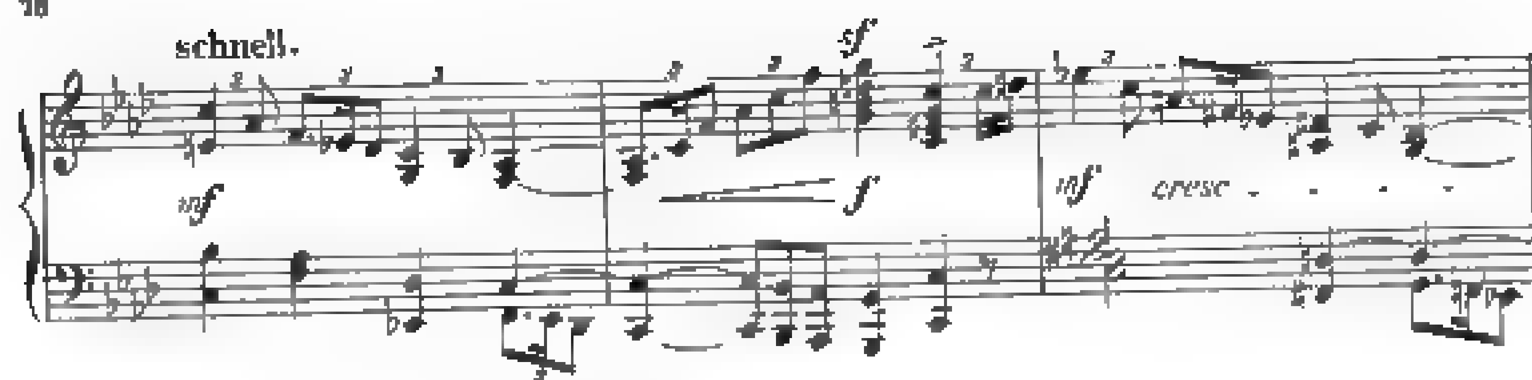

ff
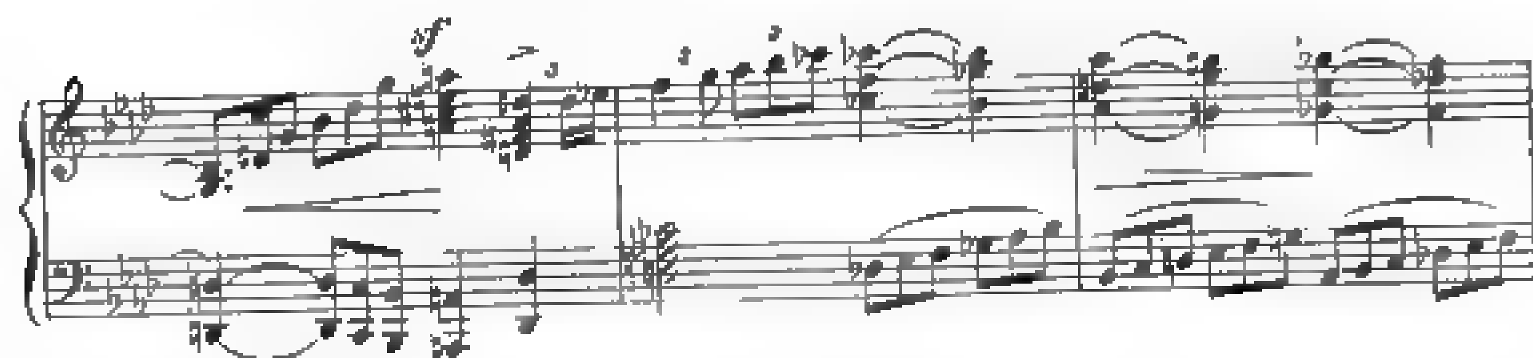

Tempo I.
p
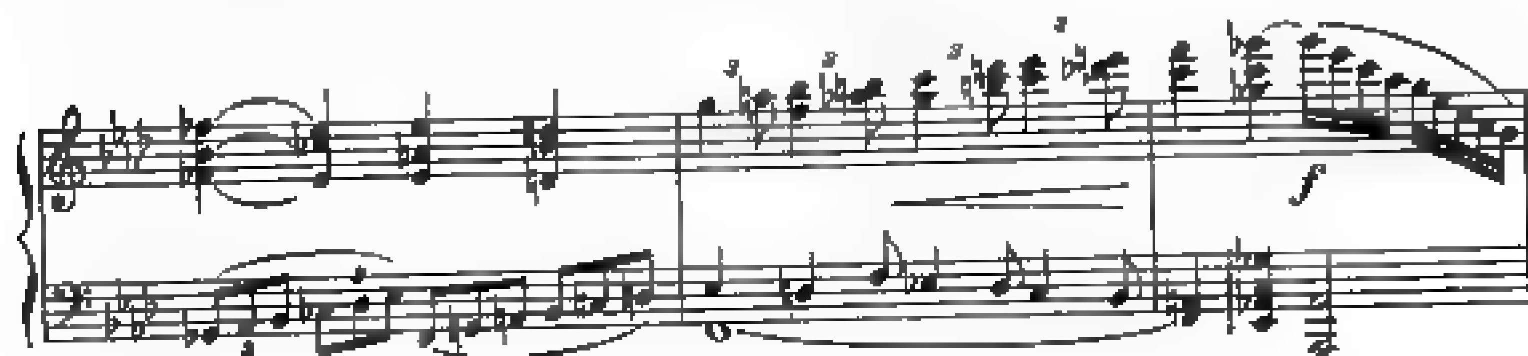

f
p
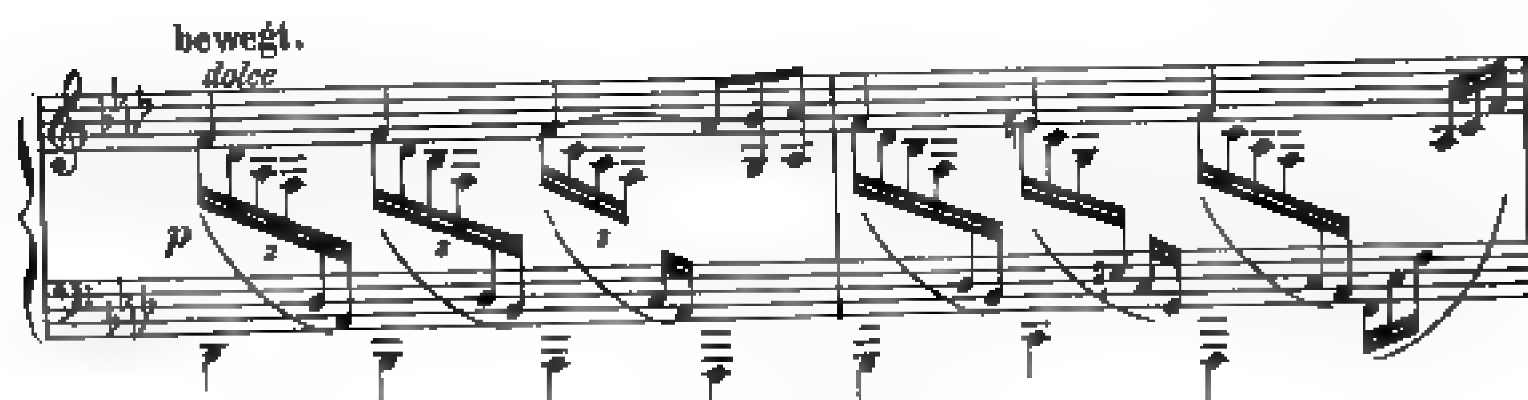

Mässig bewegt, nicht schleppen.
f
p dolce

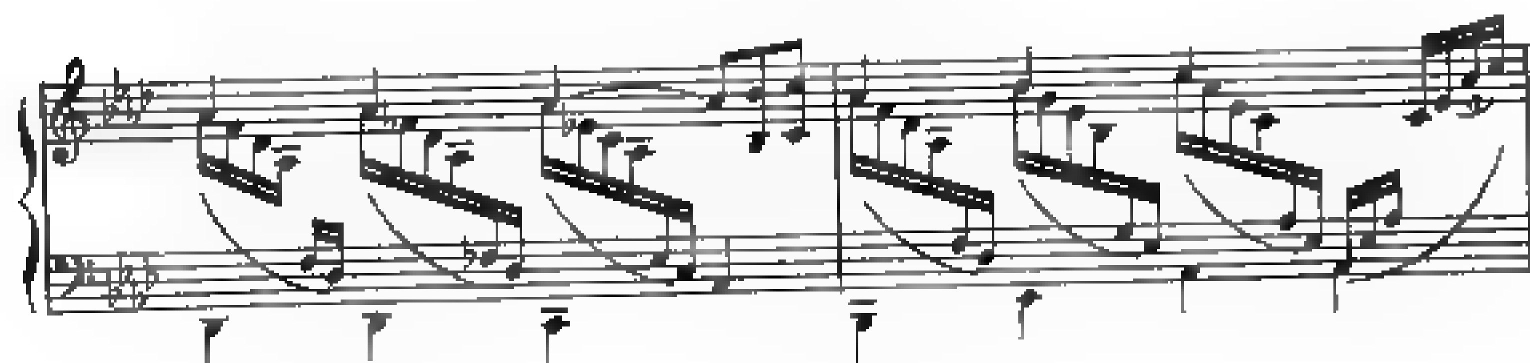

mf dolce
p

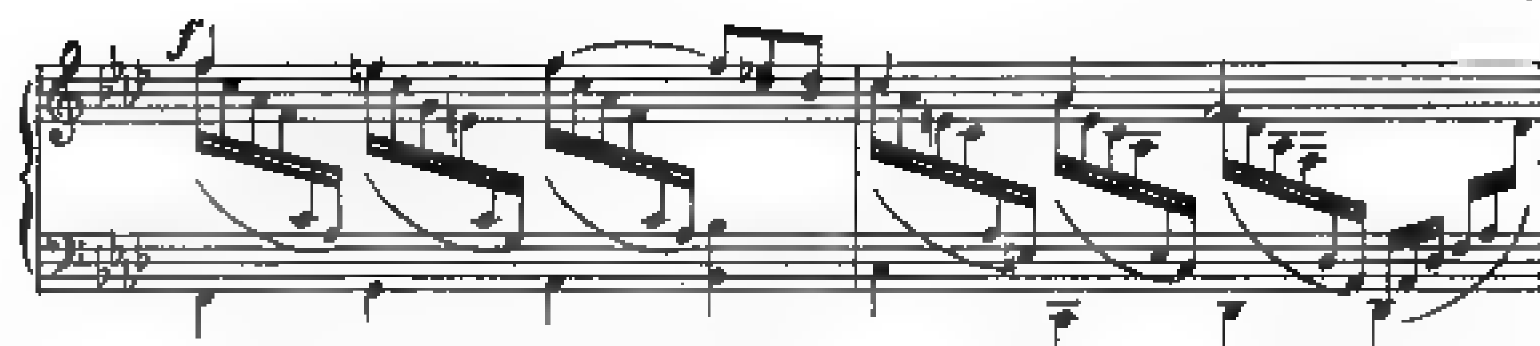

schnell.
sf
mf
f
mf
cresc.


sf
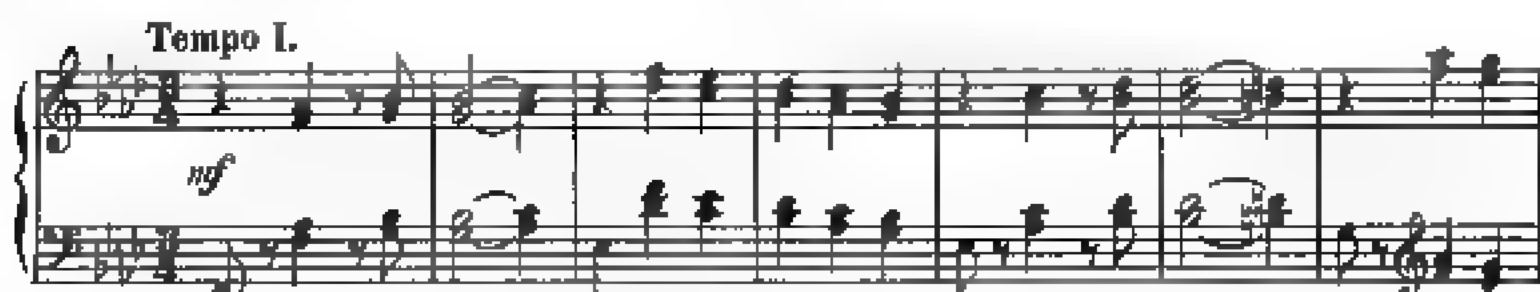

f

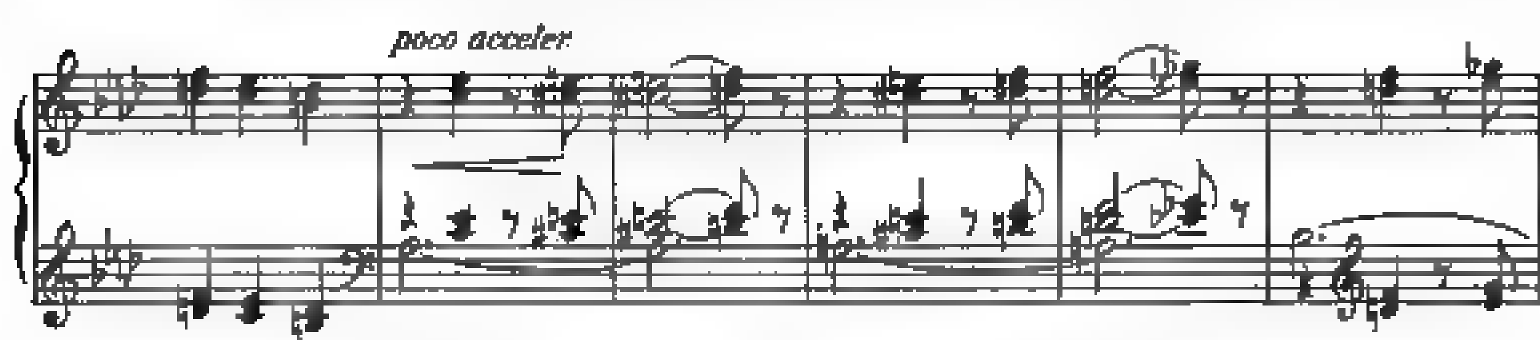

bewegt.
dolce
p
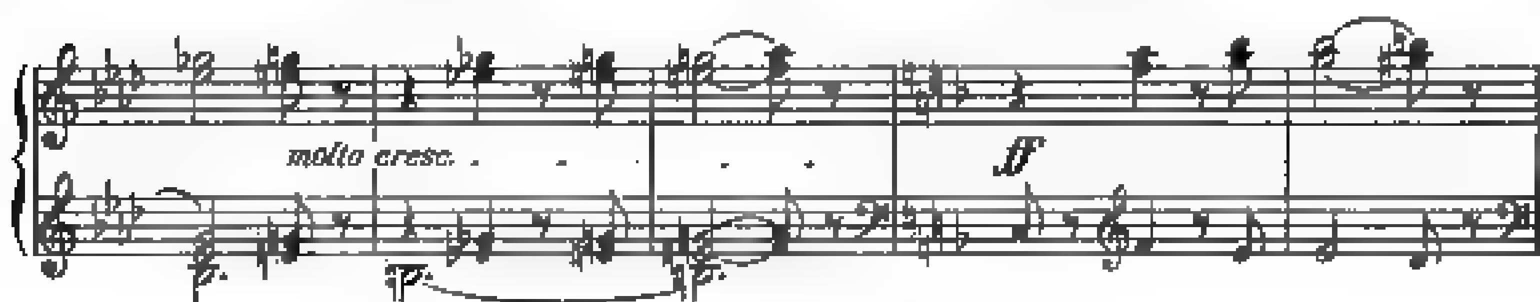


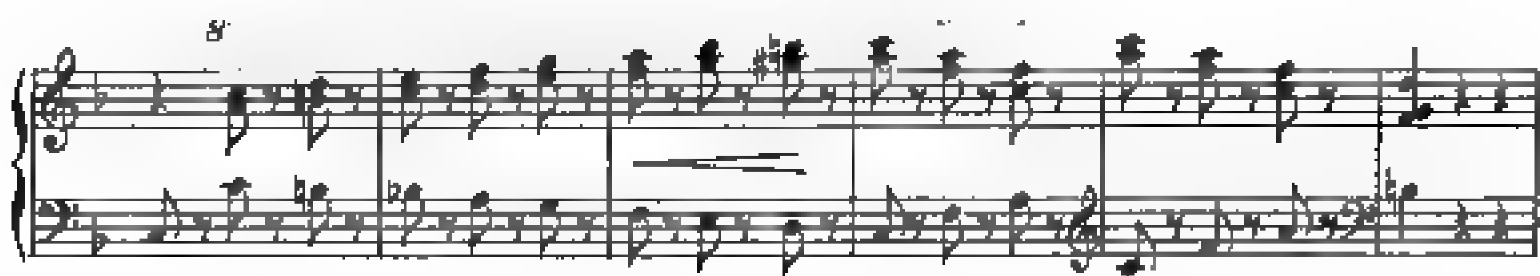

f
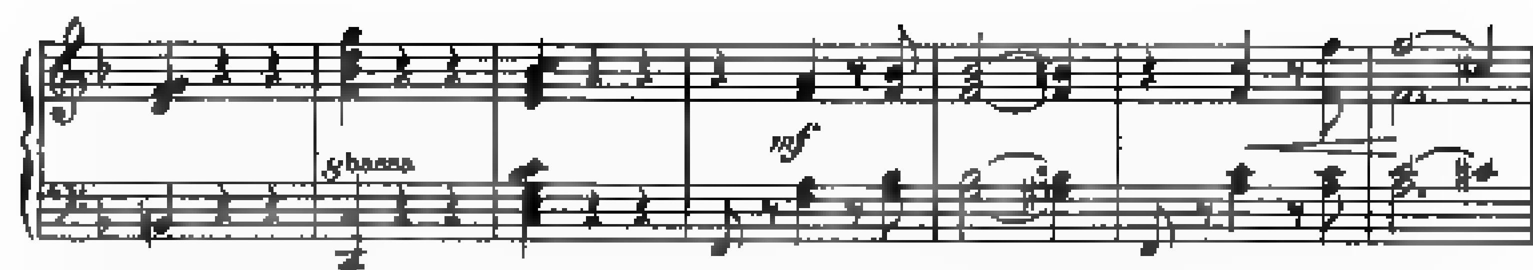

acceler

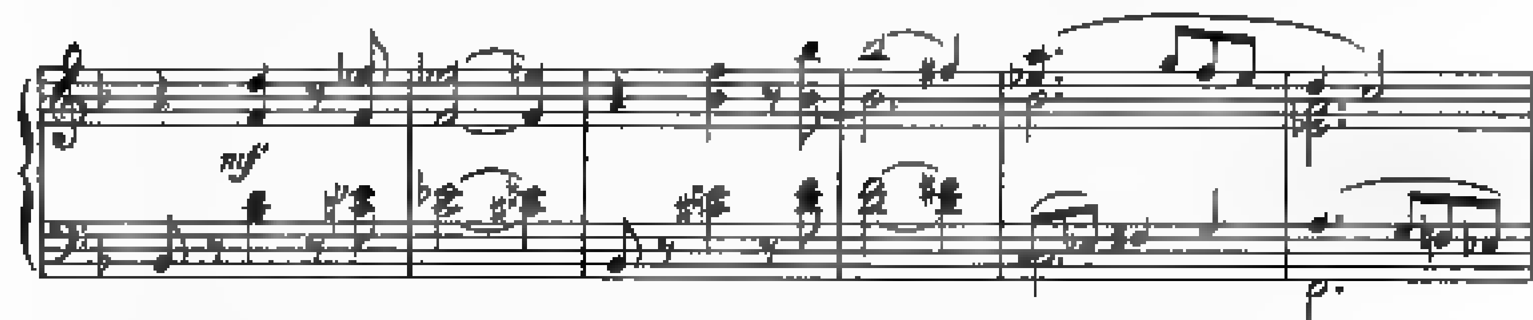

Tempo I.
mf
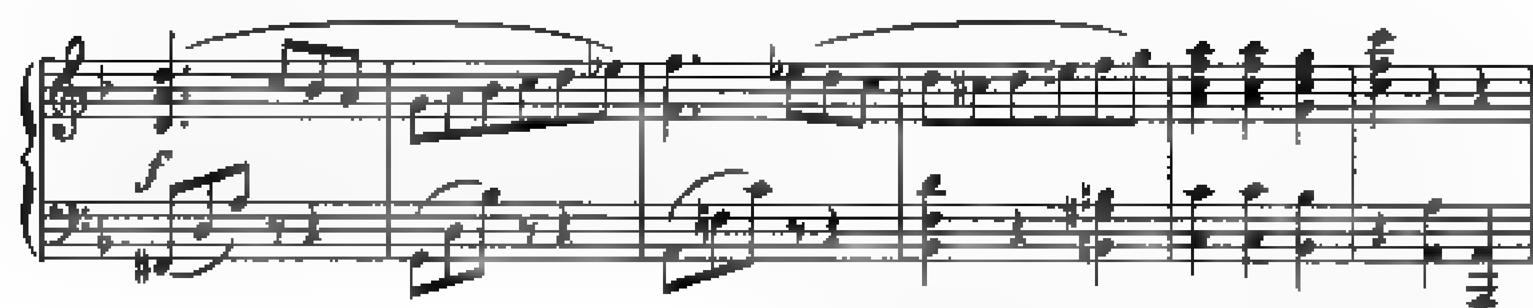

poco acceler
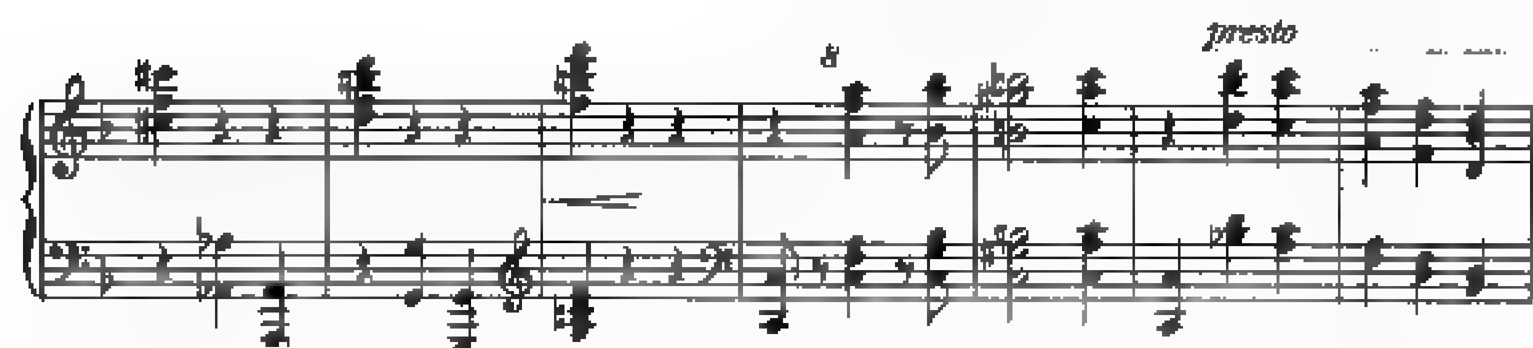

molto cresc.
ff
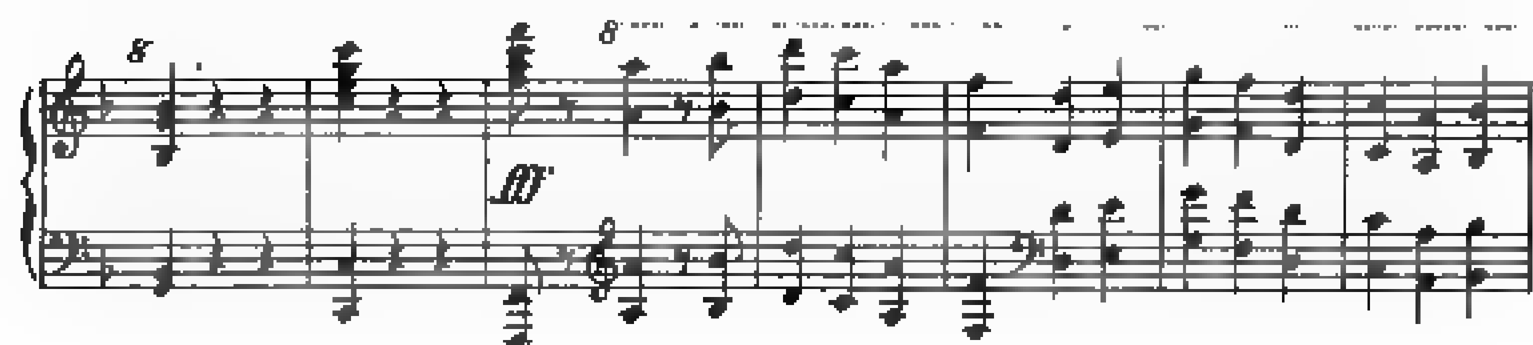



8basso
mf


mf


f


8
presto


8
8
fff
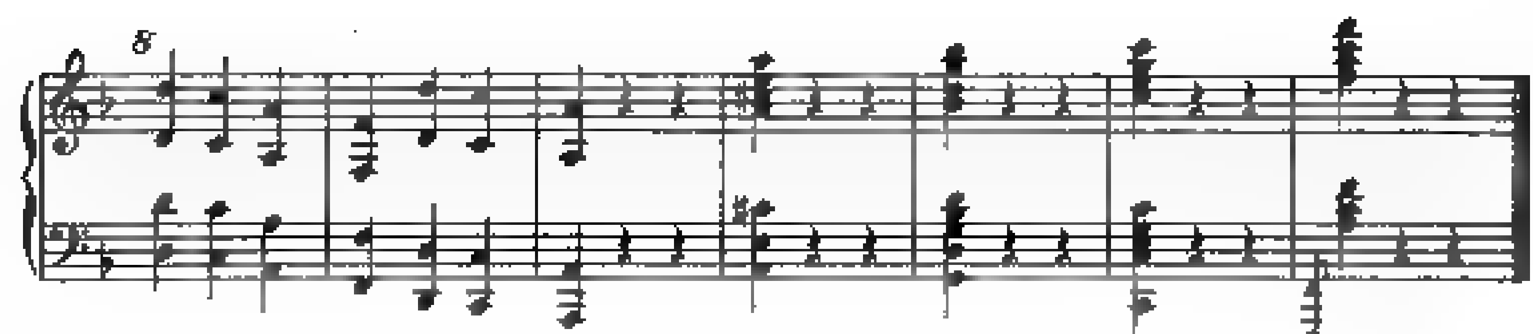

8

image
not
available

flüchtig der Kuss! So kurz ist die Ju_gend, so flüchtig der Kuss! Es
p
leggiero
flammen die Ro_sen in duf_ti ger Glut, es spie_geln die Sterne sich
p
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. simile
tief in der Flut, doch mehr ist als Ro sen und Ster_ne zu_mal die
Blut' auf den Wan_gen, im Au_ge den Strahl. Durch
cresc.
mf
dim.
Ped.
*

image
not
available

Him - - mels - zelt wirft gol - - de - ne Strah - - len der

Mond in die Welt Ge -

niesst Wenn die glänzen de Schei - be er -

blich, wer weiss, ob die Lie be der Brust nicht ent wich! Drum

con brio

hastig die blin - kenden Becher ge - leert! Er - greift, was die rol - lende

mf

Ped. Ped.

Stunde be - schert! Ge - niesst die Minu - te, so lange sie glüht! Der

Ped. Ped. Ped. Ped. *

Früh - ling ver - welkt, die Lie - be ver - blüht, der Frühling ver - welkt, die

poco rit.

Lie - be ver - blüht.

8

calando

dim.

p

Ped. *

Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

(*Jonische Melodie.*)

Dr. J. G. Herzog.

Einleitung.

Orgel.

p

Ped.

Choral.

Aus tie fer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, er hör' mein Ru fen
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und mei ner Bitt' es öff ne

Denn so du willst das se hen an, was Sünd und Un recht ist ge than, wer kann, Herr, vor dir blei ben?

*)

Überleitungen.

a

b

Man.

Man.

Schluss.

*)

*) Nach dem Original.

wer kann, Herr, vor dir blei ben?

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Finale – Unisono.

Perpetuum mobile.

Gustav Lazarus.

Presto.

PIANO.

mf legato sempre

f

ff

f

ff

meno f

dim.
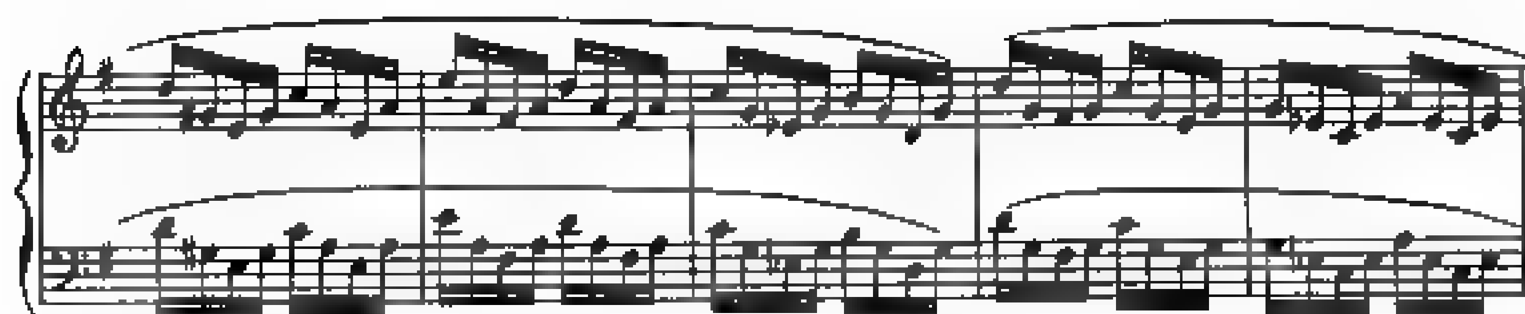
pp
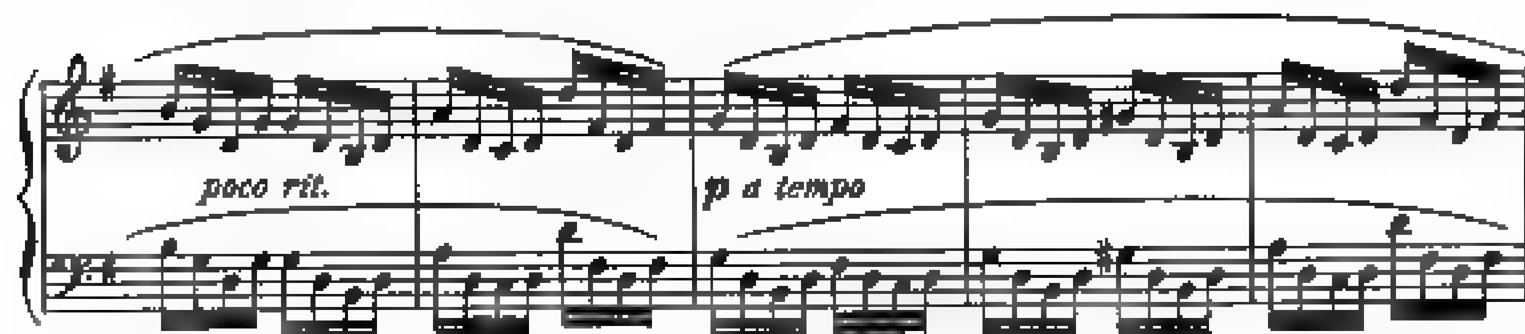
meno mosso ed espressivo.
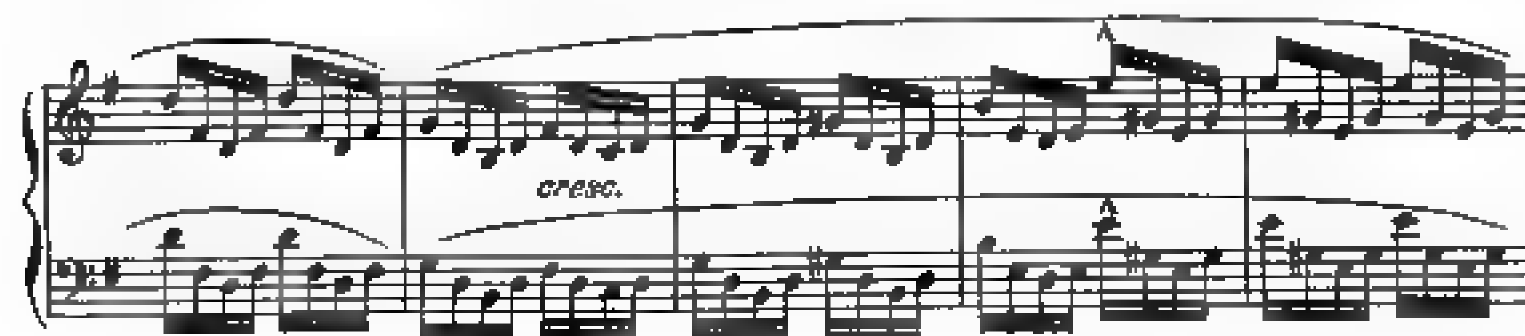
p dolce

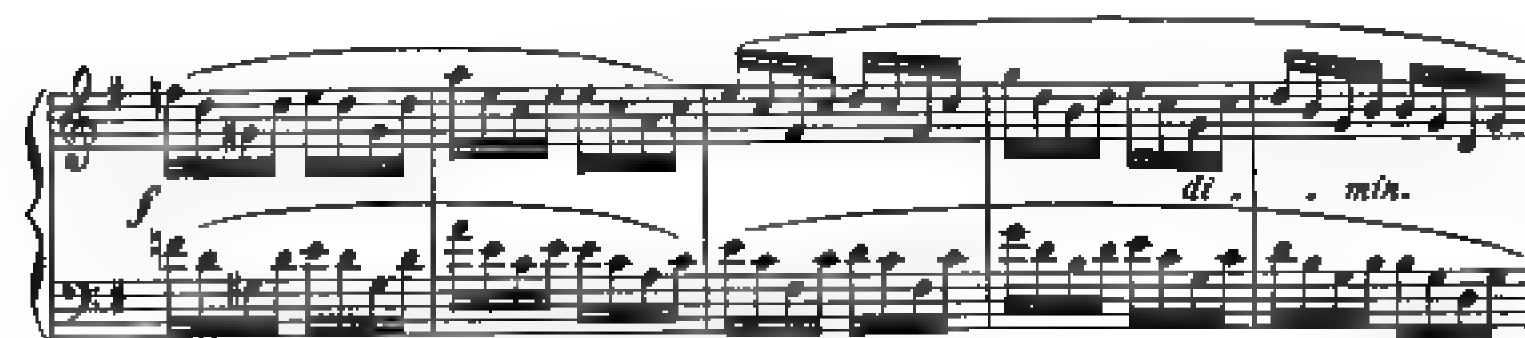
cresc.
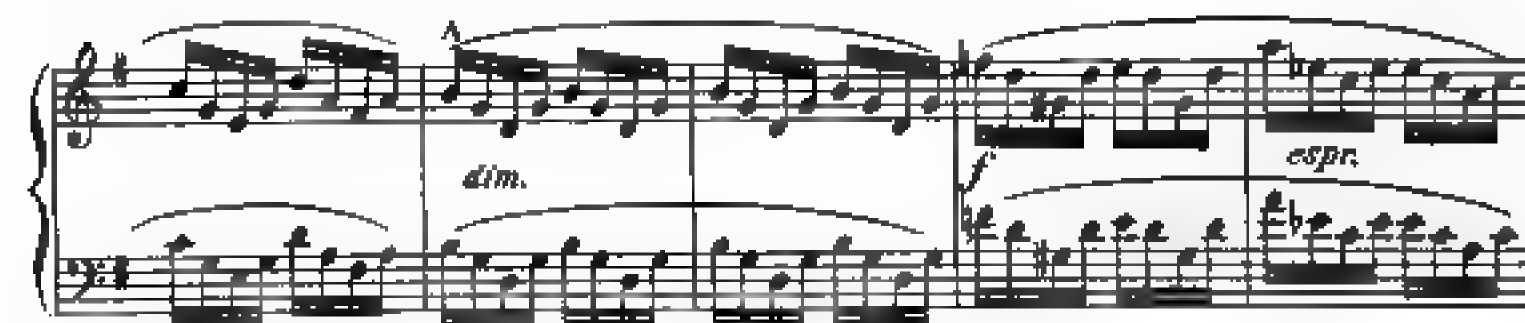
p dolce




poco rit.
p a tempo


cresc.


f
di . . min.


dim.
f
espr.

dim poco a poco

dimin.

poco riten.
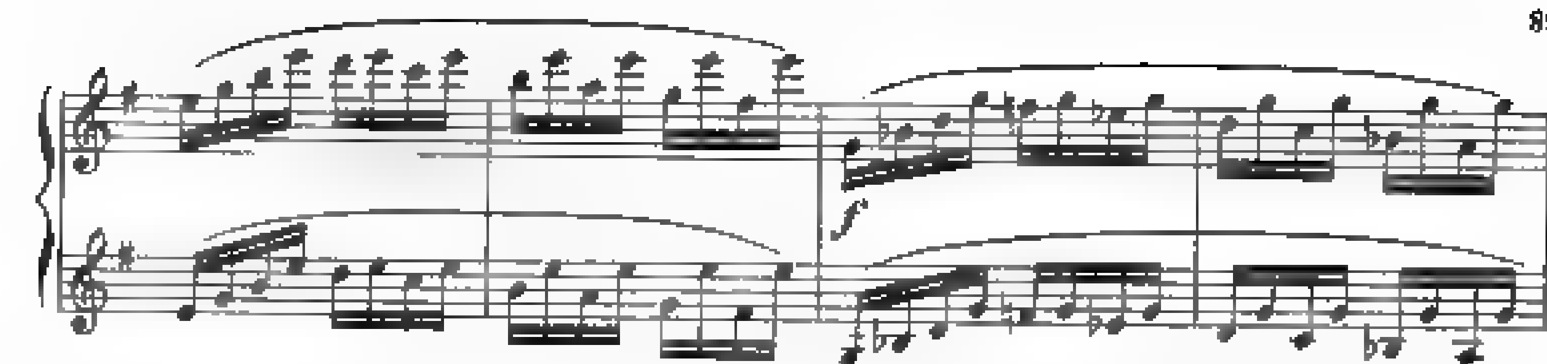
cresc. molto
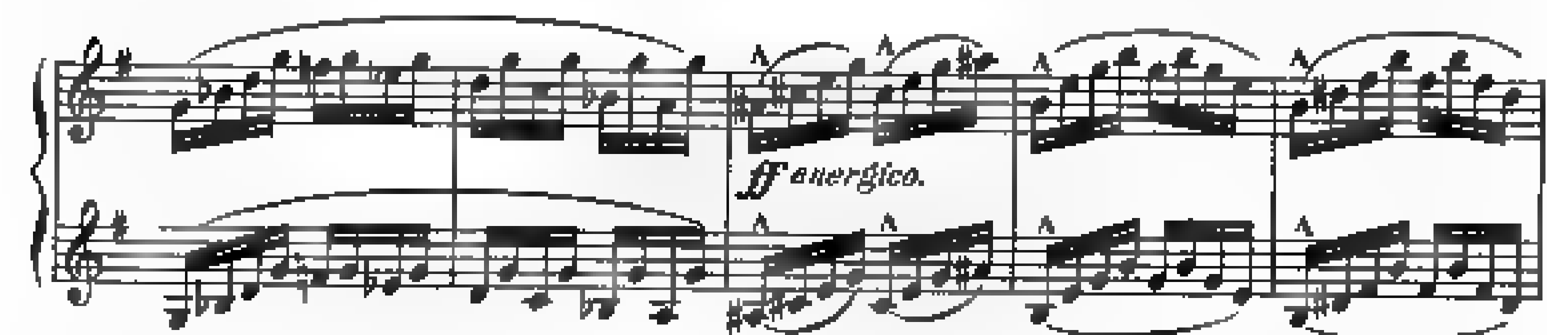
tempo I.
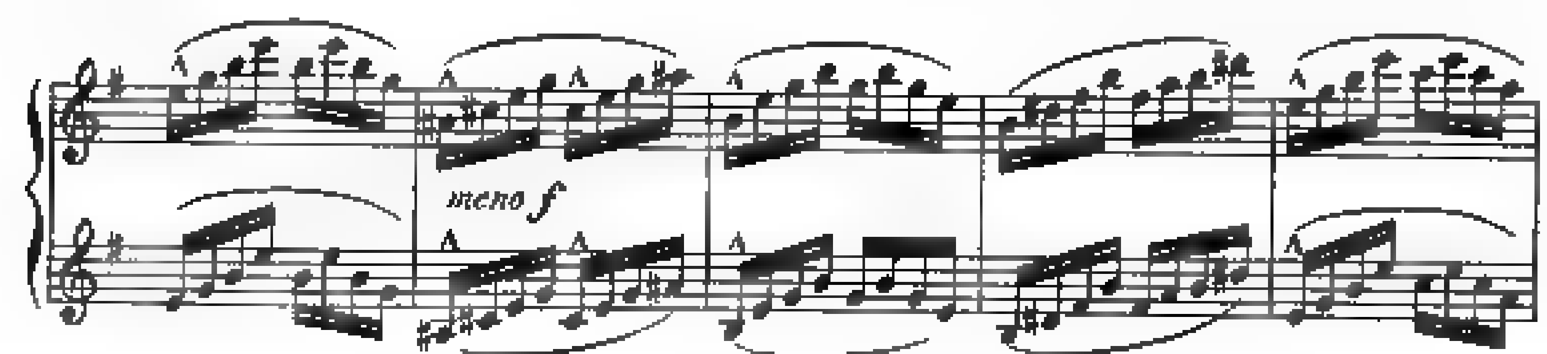
mf
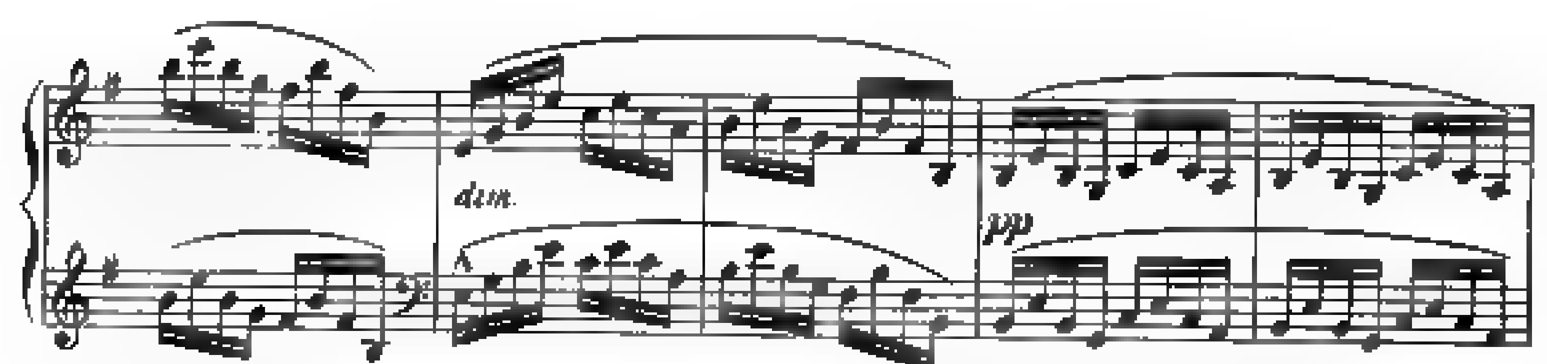
f
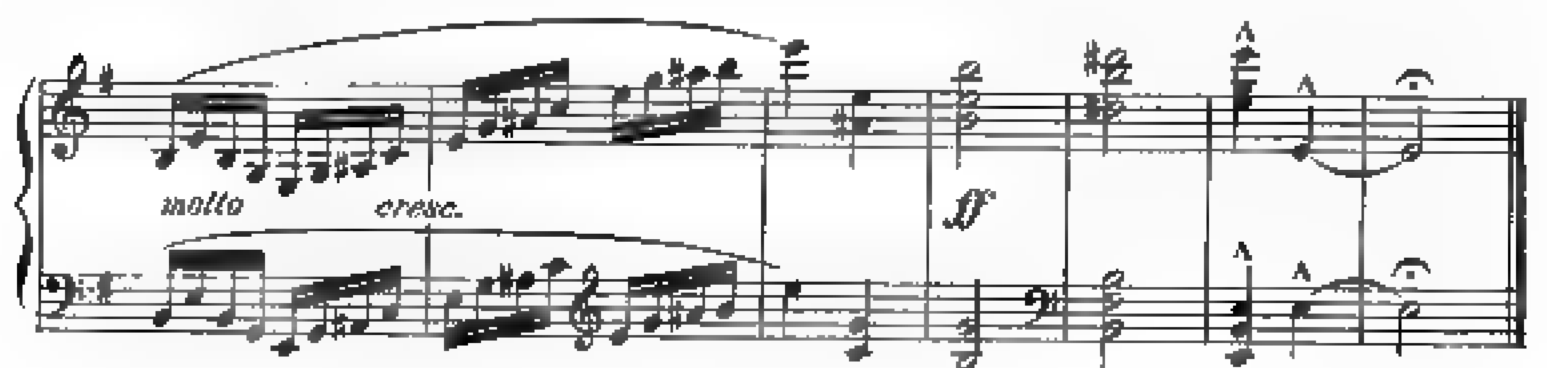
ff


f


ff energico.


meno f


dim.
pp


molto
cresc.
ff

Meiner lieben Mutter gewidmet.

Trostlied.

(Emilie Gerschau)

Langsam, jedoch nicht schleppen

Reinh. Lichey, Op. 7.

Sopran.

Tenor.

Orgel oder Harmonium.

Register mit dunkler Klangfarbe

Man II (Schweller)

(sempre legato. cresc. string. dim. rit.

pp mf

Wenn Krän kung dein Her - ze aufs tief ste ver- letzt,

wenn Krän - kung dein Her - ze aufs tief - ste ver letzt,

wenn bitt re

wenn bitt re Trä - ne dein

p zuversichtlich

Trä ne dein Au ge be netzt So bli cke nach o ben, Gott ken net

An ge be netzt So bli cke nach o ben. Gott

rit. *p a tempo*

rit

dei nen Schmerz, Gott kennt deinen Schmerz, *p* er

kennt deinen Schmerz, Gott kennt deinen Schmerz, *p* er

p *rit* *pp*

Man. *Ped.*

rit *dim. e rall.* *p* *pp*

flösst dir Ver trau en ins kran ke ins kran ke Herz

p *pp*

flösst dir Ver trau en ins kran ke, ins kran ke Herz

rit. *dim. e rall* *ritard.* *pp*

Man I. *hervortret*

Kirchenlied

bei einem Lob- und Dankfeste.

Joh. Michael Haydn.

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

Langsam, kräftig.

SOPRAN
ALT.

TENOR.
BASS.

1. O gro - ßer Gott, dich lo - ben wir, be - ken - nen dich und
*)2. Wer ist wie Gott, wer ist dir gleich, dir Va - ter in dem
3. Laut tö - nen al - le Him - mel weit vom Lo - be dei - ner

dan - ken dir, die gan - ze Schöp - fung prei - set dich durch Him - mel, Erd' und
Him - mel reich! Du teilst das Wet - ter weis - lich aus, mit Wär - me, Wind und
Herr - lich - keit. Was lebt und at - met prei - set dich aus vol - lem Her - zens -

Mee - re Vor dei - nem Thro - ne beu - gen sich der En - gel sel' - ge
Re - gen, du sorgst für uns, für je - des Haus, du gibst den Fel - dern
grun - de Und dei - ne Gut' er neu - ert sich in je - der Da - seins -

Chö - re Der Wel - ten - bau, der Blu - men - flor, sie stel - len dei - ne All - macht
Se - gen Wir be - ten dei - ne Weis - heit an, du hast uns al - len wohl ge -
stun - de. Aus dei - ner vä - ter - li - chen Hand ent - strömt der Se - gen uns' - rem

vor.
tan } O gro - ßer Gott, dich lo - ben wir, be - ken - nen dich und dan - ken dir.
Land

*) Beim Erntefest zu singen

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Miniaturen.

III.

Richard Kursch, Op. 18 III.

Poco animato.

PIANO.
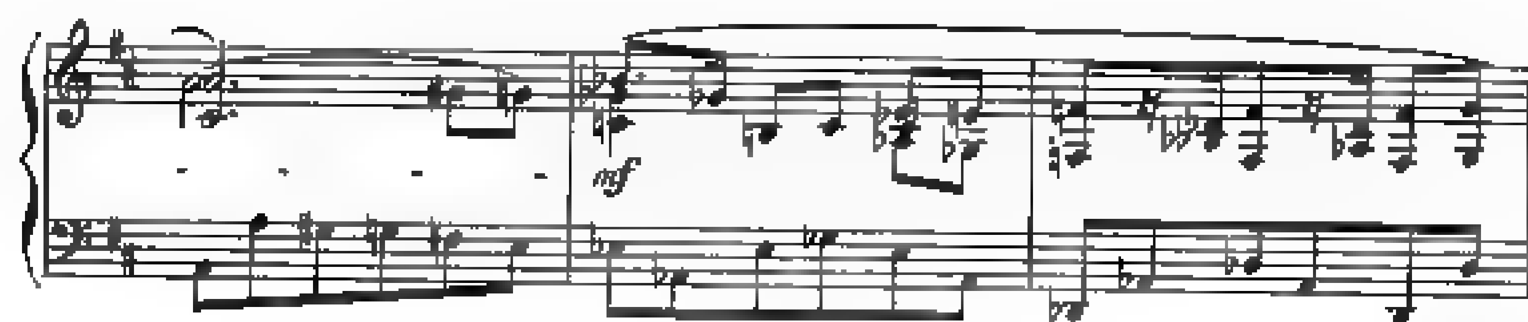
p scherzando
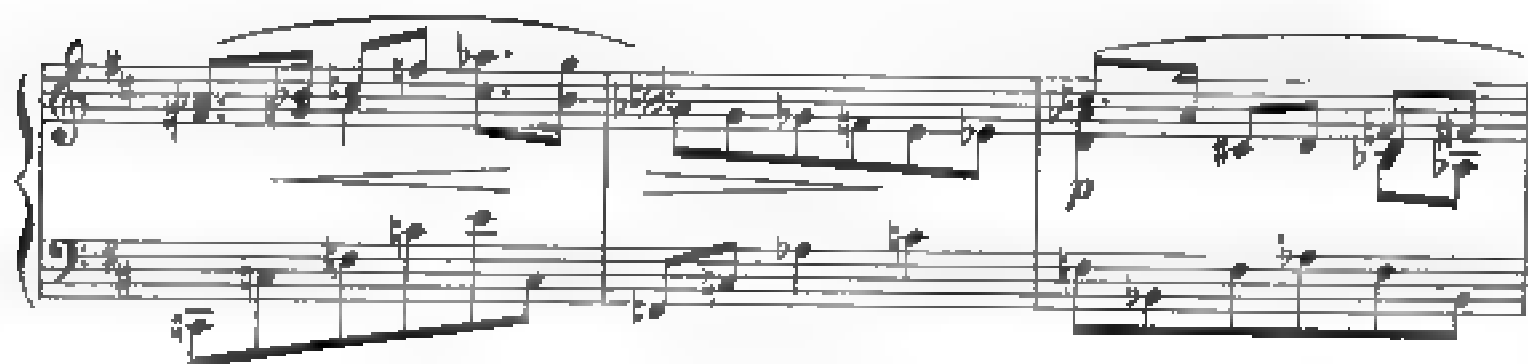
espr.
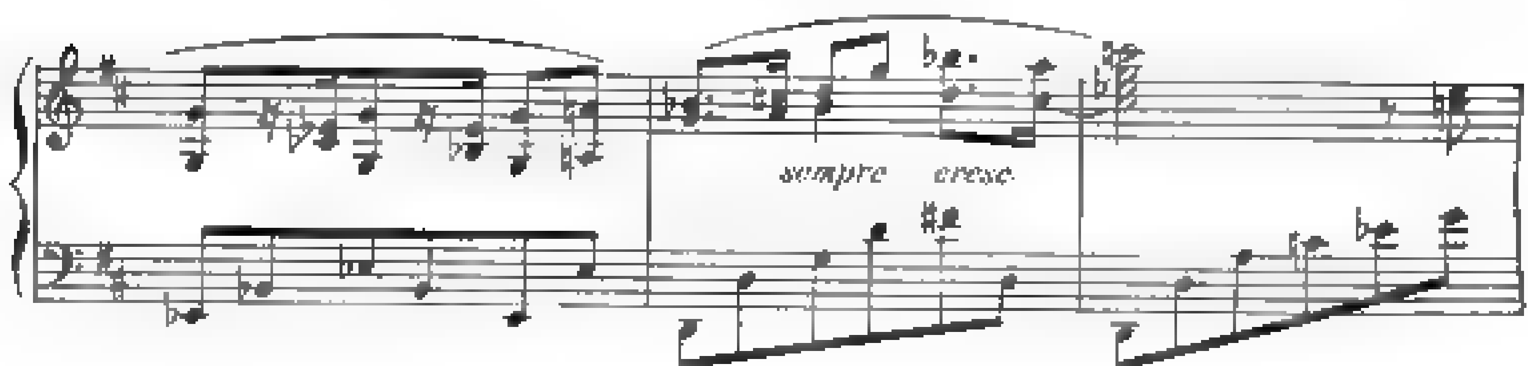
dim.

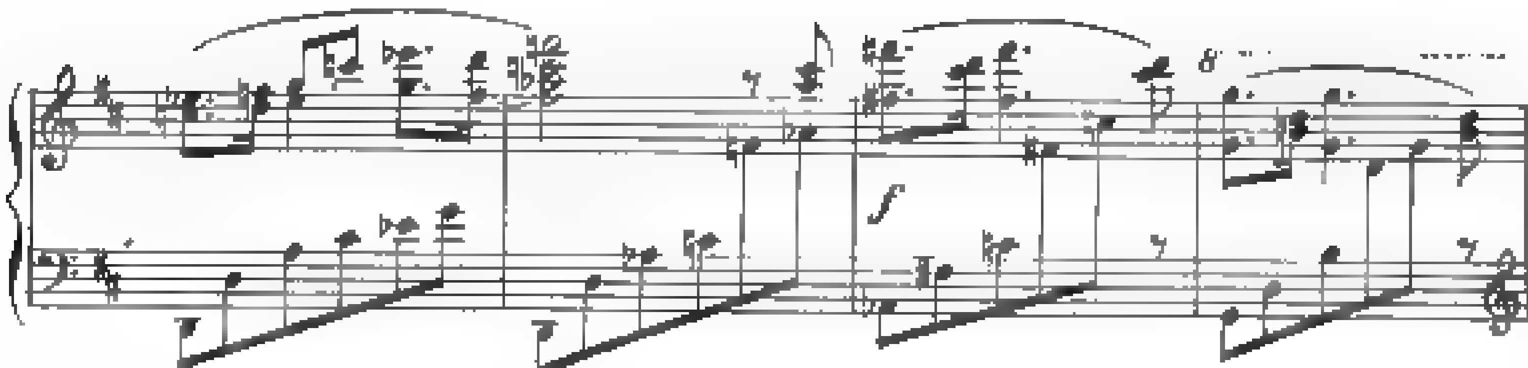
pp
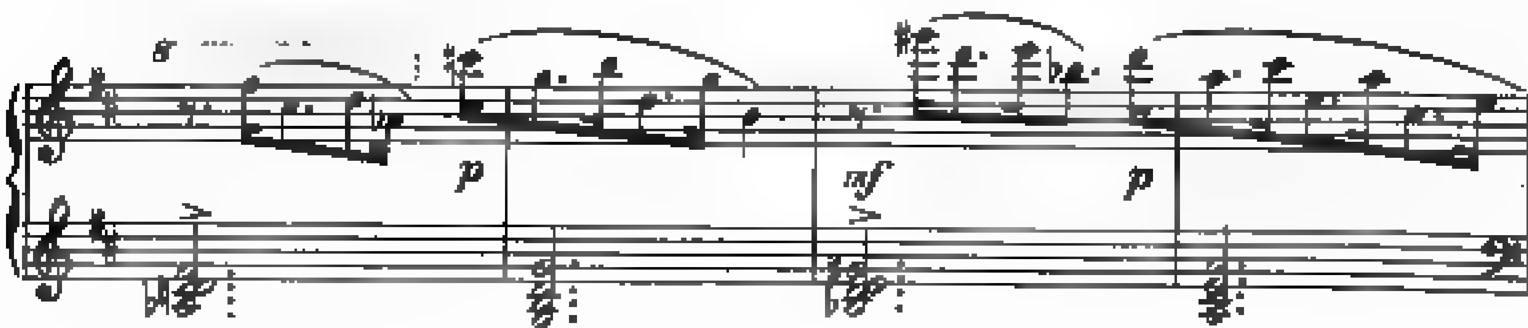
cresc.
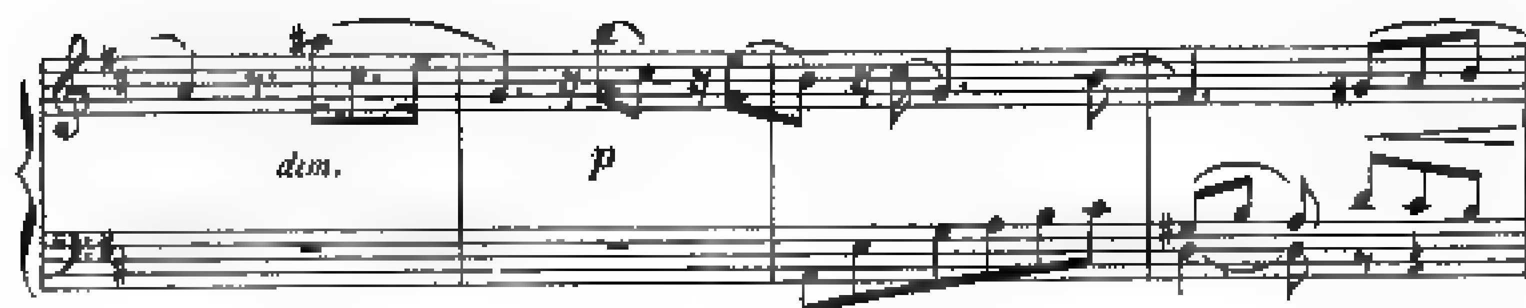

mf
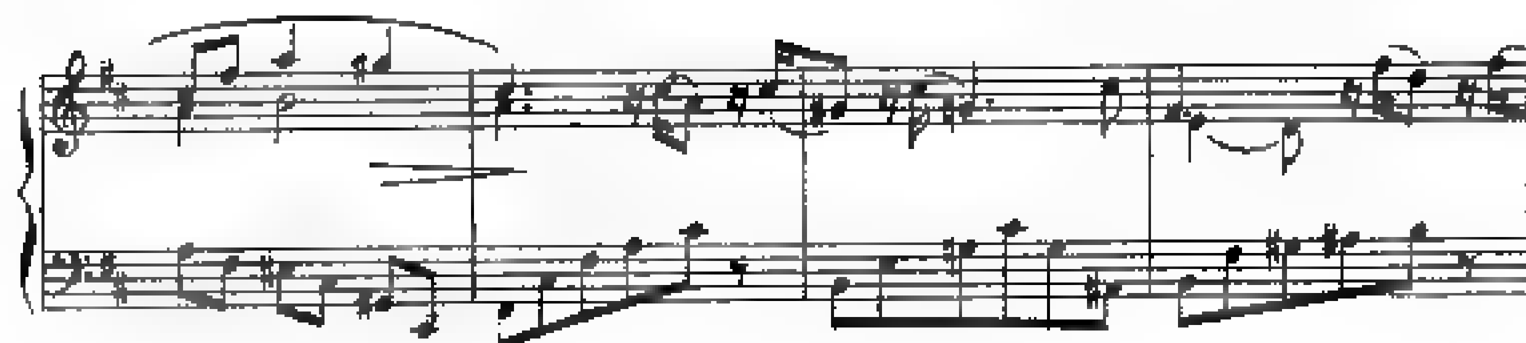

p
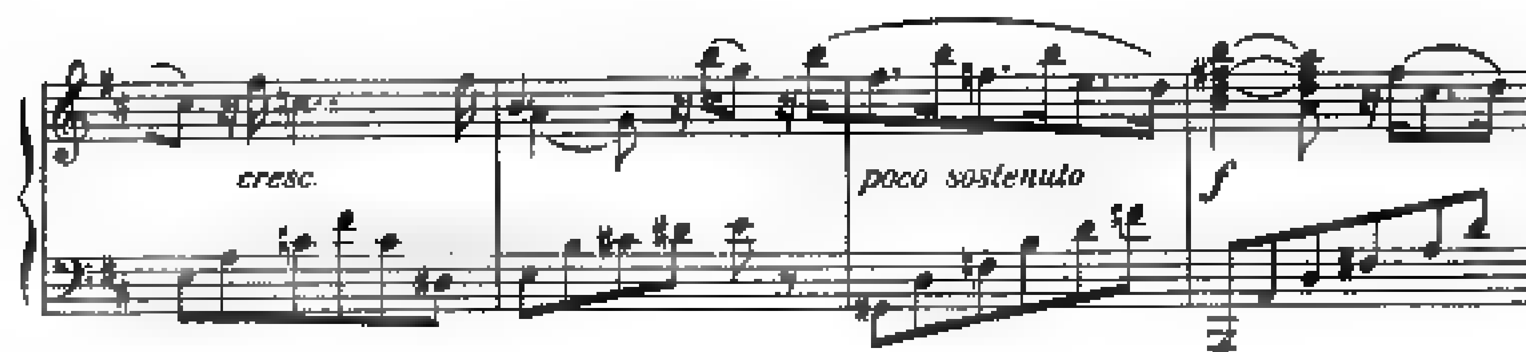

sempre cresc.
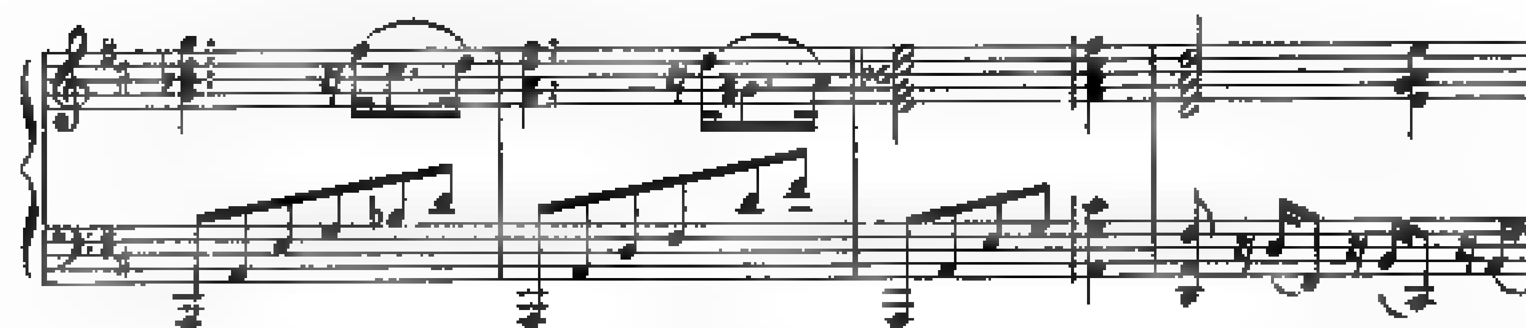

f
8
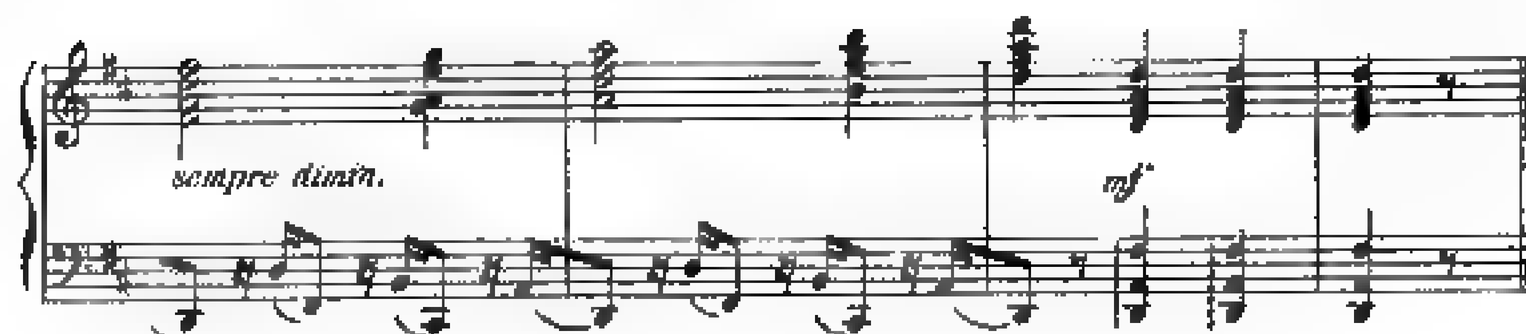

8
p
mf
p


dim.
p




cresc.
poco sostenuto
f




sempre dimin.
mf

Ich glaub', lieber Schatz...

(Anna Ritter)

Allegretto.

Ignaz Brüll, Op. 100, Nº 2.

Gesang.

Piano.

mf

dim.

p

Con Ped.

Un-ter den blü-hen-den Lin-den weisst du's noch? Wir konnten das En-de nicht fin-den, Erst küsstest du mich, und dann küsst' ich dich - ich glaub', lie-ber Schatz, es war

p

mf

Sün - - de, a - ber süss, - a - ber süss war es doch!

cantabile

A - ber süss, a - ber süss - - war es doch, - a - ber

süss war es doch Der Va - ter rief durch den Gar - ten -

weisst du's noch? Wir schwie - gen, der Va - ter kann warten!

p
Erst küsstest du mich, und dann küsst' ich dich ich glaub', lie-ber
mf
Schatz, es war Sün - - de, a-ber süss, a-ber süss war es
can-
doch! A-ber süss a-ber süss war es
tabile
doch, a-ber süss war es doch.
Ped.

I.

Moderato. Volles Werk. — Georg Rauchenecker.*)

Manual.

ff

Pedal.

ff

Die Pedalbezeichnungen (Spitze = ∧, Hacke = □, Gleiten von einer Obertaste zur andern = ∧‿∧ u. Wechsel des Fusses = ✱) stehen über der Pedallinie für den rechten, unter derselben für den linken Fuss.

*) Nº I aus G. Rauchenecker XXVI kleine leichte Präludien. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).

V.

*) Nº V aus G. Rauchenecker XXVI kleine leichte Präludien. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).